

Máster de interpretación de la música antigua

TESI DI MASTER IN RETORICA

La retorica delle *sarabandes*

Ricerca retorica nelle prime tre *sarabandes* delle *Sechs
Partiten für klavier* di J. S. Bach

Relatore: RUBÉN LÓPEZ CANO

Candidata: VALENTINA COLONNA

Anno Accademico 2013-2014

Abstract

La presente tesi di ricerca si propone di studiare la danza della sarabanda come capolavoro di musica, retorica e poesia in tre delle *Sechs Partiten für klavier* di J. S. Bach (BWV 825-830). Lo studio svolto è fondamentalmente di tipo retorico: permette di individuare e interpretare la struttura oratoriale-poetica del discorso letterario-musicale nelle tre danze scelte e di rimarcarne i suoi aspetti più salienti di ritmica e *ornatus*. L'approccio permette di osservare, con uno sguardo di comparazione, la presenza di un percorso retorico comune alle tre sarabande, che evolve con gradualità, differenziandole nettamente: ciò riesce a valorizzare a pieno la danza nella sua forza ed efficacia espressiva, che la rende di fatto il movimento di massima commozione di ogni Partita.

This final dissertation examines the sarabande dance in three of *Sechs Partiten für klavier* by J.S. Bach (BWV 825-830) and aims to prove them as a masterpiece of music, rhetoric and poetry. The study is based on a rhetorical analysis that allows to find and interpret the oratorical-poetic structure of the literary-musical discourse in the three dances, bringing to light the most salient aspects of rhythm and *ornatus*. This approach allows to compare the three sarabandes and find a common rhetorical path, which evolves gradually, clearly differentiating them: it succeeds in making this type of dance full of force and expression, actually making it the highest and most moving movement of each *Partita*.

Esta tesis tiene como objetivo estudiar el baile de la zarabanda como una obra maestra de la música, la retórica y la poesía en tres de las *Sechs Partiten für Klavier* de J.S. Bach (BWV 825-830). El estudio realizado es básicamente retórico: permite encontrar e interpretar la estructura oratorio-poética del discurso musical-literario en los tres bailes elegidos y también marcar los aspectos más comunes de la rítmica y del *ornatus*. El enfoque permite observar, con una mirada de comparación, la presencia de un camino retórico común a las tres zarabandas, que evoluciona gradualmente, diferenciándolas claramente: esto logra evaluar esta danza en su pleno vigor y su máxima expresión, que la hacen ser el movimiento de más alta emoción de cada *Partita*.

Indice

Abstract	2
Introduzione	6
1. La retorica e la musica	8
1.1. La retorica classica.....	8
1.1.1. Da Aristotele a oggi: breve rassegna storica della retorica.....	9
1.1.2. Gli elementi della retorica.....	12
1.1.3. Breve rassegna degli “ornamenti” letterari	17
1.2. La retorica e la musica.....	20
1.2.1. Musica poetica	20
1.2.2. L’ornamentazione musicale	23
2. La Sarabanda e la retorica	27
2.1. La Sarabanda	27
2.1.1. Cenni storici della sarabanda	28
2.1.2. La sarabanda: le sue caratteristiche e la retorica	31
2.1.3. J. S. Bach, le <i>Sechs Partiten für klavier</i> e le <i>sarabande</i>	37
2.1.4. Il metodo di analisi e interpretazione retorica.....	40
2.2. Il discorso retorico nelle prime tre <i>sarabandes</i> delle <i>Sechs Partiten für klavier</i> di J. S. Bach	42
2.2.1. <i>Sarabande</i> dalla Partita n. 1 (BWV 825).....	42
2.2.2. <i>Sarabande</i> dalla Partita n. 2 (BWV 826).....	60
2.2.3. <i>Sarabande</i> dalla Partita n. 3 (BWV 827).....	76
2.3. Conclusioni	98
Ringraziamenti.....	110
Bibliografia.....	112

Introduzione

Εοίकाσι δὲ γεννηῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτίαι δύο τινές, καὶ αὗται φυσικαί. Τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ [...] καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντα. [...] Κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἀρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ (τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστὶ, φανερόν) ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα κατὰ μικρὸν προάγοντες ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων.

Aristotele, Περὶ ποιητικῆς

[Υπόθεσις], 4

Questo lavoro di ricerca si propone di guardare alla danza della sarabanda come capolavoro di musica, retorica e poesia in tre delle *Sechs Partiten für klavier* di J. S. Bach (BWV 825-830), all'insegna di un percorso di studio che vuole farsi testimone e portavoce della fede in una sola culla comune di musica e poesia. Per questo è stata scelta un'analisi prettamente di tipo retorico, al fine di individuare, evidenziare e interpretare la struttura oratoriale e poetica che porta queste danze a essere un vero e proprio discorso letterario-musicale che per la sua forza ed efficacia espressiva è in grado di convincere l'ascoltatore, commuoverlo nella sospensione di un tempo che, interposto a caratteri antitetici, si fa *ξενικόν* di ciascuna delle Partite.

Dal punto di vista strutturale la tesi si compone di due capitoli: il primo, di carattere prettamente teorico e introduttivo, vuole riassumere le origini, gli elementi caratteristici e le finalità della retorica antica, analizzata, dopo una breve ricapitolazione sulla sua origine e la sua forma strettamente letterarie, in particolare nella sua relazione con la musica, attraverso le metodologie di studio correlate, che vengono da noi

brevemente riassunte. Il secondo capitolo rappresenta invece la parte di ricerca sperimentale, rivolta all'osservazione e allo studio delle tre dette danze, che vengono anticipate brevemente da una sezione introduttiva che vuole presentare la sarabanda come danza con la sua storia e i suoi tratti salienti, danza nel contesto bachiano più nello specifico e danza analizzabile all'interno dei parametri metodologici da noi prescelti ed esposti per questo studio. Questa seconda parte si compone poi principalmente del concreto lavoro retorico analitico-interpretativo, svolto singolarmente su ciascuna delle tre sarabande che, pur in un'analisi specifica per ciascuna, si sono prestate a comparazioni intratestuali, poi riassunte in uno sguardo globale di confronto, fattosi sintesi e allo stesso tempo eventuale punto di partenza per una potenziale prosecuzione della ricerca sulla seconda metà dell'opera, non potutasi affrontare al completo in questo contesto.

1. La retorica e la musica

1.1. La retorica classica

La retorica è, con la grammatica, la più antica disciplina che studia il linguaggio e le sue forme in specifici contesti linguistico-formali, come quello politico, giudiziario, letterario, dove si presuppone una finalità specifica, principalmente persuasiva. La τέχνη ῥητορικὴ in quanto tale, ovvero “arte del parlare, del dire”, nasce in Grecia insieme con il nascere della letteratura, per quanto sia concretamente poi a partire dal V secolo a. C., in età classica, che si affermi in concreto come disciplina vera e propria.

Possiamo dire che già nel ciclo omerico emerge la sua presenza, là dove si sottolinea la necessità dell’educazione del nobile attraverso le discipline che lo possano rendere uomo d’azione e capace oratore, e a confermarlo è anche Cicerone, quando commenta una parte dell’*Iliade*, nel *De Oratore* (Cic, *De Orat.* III. 57, 5 ss.): alla dote innata (φύσις) dell’eloquenza pare opportuno si aggiunga la tecnica (τέχνη) oratoria. Storicamente però sappiamo - è nuovamente Cicerone nel *Brutus* (Cic, *Brutus*: 46, 1 ss.), commentando Aristotele, che ce lo racconta - che un primo manuale di retorica sarebbe stato redatto in Sicilia, a Siracusa, nei primi decenni del V secolo a.C., da parte di Corace e del suo allievo Tisia, che si fanno portavoce dei mercenari estromessi dai loro terreni dagli, ormai caduti, tiranni Gelone e Gerone I, in seguito a una confisca. La Magna Grecia diventa perciò terra fertile per la nascita delle prime scuole retoriche: vi si svilupperanno infatti, a partire da questo periodo, diverse realtà di retorica psicagogica, anche se è in Grecia che si afferma la grande scuola retorica vera e propria, che posa le sue prime basi con la Sofistica, cui seguiranno la scuola platonica e isocratea, affiancate da un’oratoria giuridica

(nell'ambito della quale nascerà la figura del logografo), di cui protagonisti saranno Lisia e Demostene.

Vuole questa essere una brevissima panoramica sulla comparsa di questa disciplina nella nostra storia, al fine di chiarirne da subito il ruolo sostanziale, la funzione necessaria, che da sempre ha svolto nella società e nella letteratura, prima di arrivare alla grande svolta che segnerà Aristotele, grande “padre retorico” della nostra cultura.

1.1.1. Da Aristotele a oggi: breve rassegna storica della retorica

«Non è forse aristotelica l'intera retorica (se si eccettua Platone)? » si domanda retoricamente Roland Barthes in *La retorica antica* (Barthes, 1970: 19).

Desideriamo avviare il nostro discorso sulla retorica classica proprio con la figura di Aristotele, precursore del sistema didattico retorico che ancora oggi utilizziamo, che segna una svolta e rappresenta un punto di riferimento massimo per il nostro studio e per la nostra cultura. Dedica alla poetica e alla retorica, *τέχναι* differenti e autonome, per quanto conviventi, due trattati che rappresentano i due punti cardine di quella che i letterati, passando da Cicerone a Quintiliano, chiameranno sincreticamente e sinteticamente “letteratura”. Da un lato la *Περὶ ποιητικῆς* (*Poetica*) ci è giunta in soli suoi ventisei capitoli e costituiva un ampio trattato di poesia, che veniva trattata nella sua origine, nella sua funzione, nelle suddivisioni in generi (anche se di questi ci è pervenuta solo la parte che argomenta sulla tragedia) e nelle varie categorie formali (comprese le categorie del ‘verosimile’ e delle funzioni logiche delle figure in particolare); dall'altro la *Περὶ ῥητορικῆς* (*Retorica*) si struttura in tre libri, di cui un primo incentrato sulla figura dell'oratore, un secondo sul pubblico e un terzo sul discorso vero e proprio. Da quest'opera, che oppone una retorica nuova (psicagogica) a una retorica antica (dimostrativa), si evince la definizione che da Aristotele della retorica stessa, come «facoltà di scoprire il possibile mezzo di

persuasione riguardo a ciascun soggetto» (Arist, *Ret*: I, 2, 1355b): con questo trattato il filosofo fornisce gli strumenti necessari per “utilizzare” adeguatamente e concretamente questa disciplina, validi ancora oggi.

Ancora in ambito greco il percorso iniziato da Aristotele evolve poi nel Peripato con Teofrasto e ulteriormente nella scuola stoica, per poi approdare al grande dibattito asianesimo-atticismo, all'interno del quale si collocherà come significativo l'intervento dell'anonimo del Sublime.

In ambito latino la retorica ha da sempre ricoperto un ruolo di priorità su ogni occupazione intellettuale, in quanto strumento necessario nella vita attiva e prerequisito per il *cursus honorum* (*negotium* Vs *otium*): formatasi sui principi dei retori greci e su una tradizione italica di sostrato, rappresenta uno dei punti di forza della cultura latina. Nel mondo latino fondamentale è dunque il contatto con la cultura greca: dell'oratoria preciceroniana, di cui poco ci è rimasto, si ricordano le figure di Catone, dei Gracchi, dei maestri di Cicerone (Marco Antonio e Lucio Licinio Crasso). È opportuno precisare che a Roma esisteva una forte diffidenza del ceto dirigente romano verso la diffusione dell'insegnamento retorico, attraverso scuole o manuali: nonostante questo sia il più antico manuale di retorica pervenutoci intero, la *Rhetorica ad Herennium* (per diverso tempo attribuita erroneamente a Cicerone), presenta teorie sia popolari che conservative, a dimostrazione di una retorica che acquistava sempre maggiore prestigio e credibilità. Nel suo contenuto l'opera mantiene i capisaldi introdotti da Aristotele e da Ermagora di Temno, a cominciare dalla tripartizione del genere oratorio (deliberativo, giudiziario, dimostrativo) e per arrivare alle parti del discorso tradizionali, cui si aggiunge solo l'elemento della memoria. Questo trattato ha il grande merito di avere in concreto prodotto la terminologia retorica latina (derivandola dal greco per mezzo di traduzioni o di calchi), di cui poi si servirà la tradizione successiva. È poi con Cicerone che l'oratoria vive a Roma il suo periodo d'oro: impegnato attivamente nella vita politica, Cicerone fu il più grande oratore del suo tempo. Fondamentali per il nostro studio sono, oltre alle sue opere oratorie (prova della sua idea politica, della sua visione sociale e della sua concreta capacità retorica), i suoi studi sulla retorica stessa, che si fanno testimonianza di un tentativo di superamento del sistema schematico e categorico che rappresentava la questione asianesimo-

atticismo. I suoi scritti retorici principali che ricordiamo sono: *De oratore* (opera sistematica e di grande portata, da cui emerge la teoria per cui non può esistere retorica senza filosofia, e un buon oratore deve essere dotato di vasta e profonda cultura generale, soprattutto umanistica. Vi si passano in rassegna le sezioni canoniche del discorso, le tecniche della persuasione, le figure retoriche e gli accorgimenti della declamazione oratoria, utili per raggiungere i fini preposti.), *Orator* (incentrato sulla ricerca del buon oratore), *Brutus* (storia dell'oratoria latina dalle origini al contemporaneo, in un'ottica ascendente ed evolutiva, che raggiunge il suo picco massimo con Cicerone stesso) e *De inventione* (scritto giovanile che risente ancora di un certo tecnicismo scolastico). A questi aggiungiamo secondariamente gli scritti dei *Topica* e delle *Partitiones oratoriae*.

A distanza di circa un secolo Quintiliano, nella sua *Institutio oratoria* (manuale in dodici libri, finalizzato alla formazione dell'oratore dall'età infantile all'età adulta), continuerà il lavoro di sistematizzazione e categorizzazione retorica, lasciando un altro testo di grande importanza per lo studio letterario e musicale.

Fatta questa rassegna del panorama retorico latino e greco, seppur rapida e sintetica ma la più completa possibile, in quanto base fondamentale, quasi inalterata della retorica rimasta sino al nostro tempo, passeremo brevemente attraverso i secoli successivi. Il Medioevo si presenta di una certa complessità e varietà: in età tardoantica si conferma ciò che era andato affermandosi già con Ovidio, Orazio (per citare alcuni dei tanti), ovvero la sintesi retorica-poetica, con una supremazia del ruolo letterario della retorica, che domina nel Trivio (in un contesto dove si riconoscono le sette arti liberali in Quadrivio e Trivio), mentre la retorica in ambito bizantino continua ad attenersi ai parametri greci e il Cristianesimo attinge anch'esso ai forti mezzi comunicativi della retorica, cristianizzandola (con figure come Agostino, Boezio, Cassiodoro). Con il primato della teologia che si afferma sempre più nel corso del Medioevo, la retorica da un lato dominerà con la grammatica, dall'altro si coalizzerà con la logica e la dialettica: nell'Alto Medioevo ne saranno protagonisti figure come Isidoro di Siviglia e Alcuino, mentre nel Basso Medioevo, con il predominio della grammatica, prenderà definitivamente piede una retorica "grammaticale", che si fa modello

tecnico di scrittura. Supererà questa fase il periodo umanistico, in cui il ritorno alla cultura classica riporta la retorica al suo stadio iniziale, classico, che si fa oggetto di numerosa trattatistica e elemento fondamentale nella formazione dell'uomo dell'Umanesimo. È in questo periodo che Poggio Bracciolini ritrova nel 1416 l'*Institutio oratoria* di Quintiliano nel monastero di S. Gallo, diffondendola da subito e facendone un punto di riferimento per l'educazione umanistica, che si contrapporrà al secolo del Cinquecento, in cui si assiste a una sostanziale decadenza della retorica stessa che, ridotta a uno solo dei suoi elementi (l'*elocutio*), si impoverirà fino a perdere di significato.

È nel Barocco che vediamo un ritorno in auge della retorica, con il recupero del concetto, cui già in parte accennavano Plutarco e l'Anonimo del Sublime, poi Orazio e Ovidio e successivamente alcuni teorici medievali, di coincidenza dei principi retorici con quelli più generali e in particolare artistici. Il mondo che si filtra così attraverso il sistema della parola viene studiato e indagato in una fitta tradizione trattatistica che vivrà per circa un secolo e mezzo, sino alla seconda metà del XVIII secolo, quando sarà costretta a estinguersi, passando prima per una riduzione di significato, frutto di un eccessivo razionalismo illuminista e poi definitivamente con il Romanticismo, provocando quella che possiamo definire realmente una "morte della Retorica".

Lo studio della retorica antica nella sua completezza e complessità riprende a vivere solo dal Novecento, grazie alla rinascita operata in ambito linguistico, frutto di un pensiero positivista e in un'ottica strutturalista e formalista, che è stata in grado di riportare alla luce uno dei pilastri della nostra arte e civiltà e di allargarlo ulteriormente ai campi del sapere.

1.1.2. Gli elementi della retorica

Come si evince dalla breve rassegna storica, e in particolare dai trattati che ci sono pervenuti, la retorica classica greca e latina è sopravvissuta ai

secoli, mantenendo quasi inalterata la sua struttura e la sua specifica “classificazione”, che si sono fatte modello oltre ogni scansione temporale. È fondamentale la terminologia classificatoria della retorica che ha resistito nel tempo e della quale tuttora, possiamo notare, facciamo uso: difatti, pur mutando talvolta a livello contenutistico, la nomenclatura generale che la ordina si è conservata inalterata.

Soffermandoci ora più in particolare sulla struttura retorica e sulle sue specifiche categorie, ricordiamo come, dopo la svolta aristotelica che apre l'impianto didattico che arriva sino ai giorni nostri, la terminologia di classificazione e l'articolazione in sezioni del discorso, di cui ci serviamo in concreto tuttora, risalgono sostanzialmente alla *Rhetorica ad Herennium* e al *De inventione* di Cicerone (oltre che alle altre citate composizioni ciceroniane), e vengono ulteriormente confermate a distanza di circa un secolo da Quintiliano nella *Institutio oratoria*. Tali categorizzazioni latine si fondano, come anticipato, sulla prima strutturazione aristotelica della *Retorica*, di cui si va però perdendo fondamentalmente il caratteristico elemento dell'*entimema*¹ che, basato su una struttura retorica e non logica, insieme con l'*esempio*, rappresentava una delle tecniche di carattere tecnico retorico, volte a persuadere e, che Aristotele sosteneva quando argomentava della retorica dimostrativa.

Detto ciò, passiamo ora in rassegna gli elementi che costituiscono la retorica stessa, cominciando dalle cinque fasi che organizzano la realizzazione del discorso. Si individuano, nell'ordine (seppur flessibile nelle ultime due sezioni che, secondarie rispetto alle prime tre - chiaramente più importanti – sono state spesso soppresse nel tempo):

0. *inventio* - εὑρησις: fase di ricerca, di ritrovamento delle *res* (*quae significantur*, come dice Quintiliano), di raccolta delle idee e degli argomenti da trattare. Racchiude in sé le due finalità di *rem docere*

¹ Con “entimema” (ἐνθύμημα) si intende in Aristotele il sillogismo retorico, probabile, fondato su verosimiglianze o segni e non su premesse certe. Argomenta difatti a partire dal pensiero del pubblico, approssimativo, col fine di avvicinarlo all'arte: adattandosi così al suo livello, secondo la politica aristotelica, si produce il “verosimile”, così che il sillogismo perde della sua purezza, ma raggiunge la finalità di persuasione (perdendo invece quella dimostrativa). Per la sua struttura viene detto poi nel Medioevo anche “sillogismo ellittico”, in quanto mancante di una delle due premesse. Il termine, di evidente complessità, meriterebbe un approfondimento a parte, non possibile in questa sede.

(convincere razionalmente) e *animos impellere* (eccitare gli animi, persuaderli, convincerli emotivamente). La prima, *rem docēre*, si basa sulla *probatio*, metodo logico con cui l'oratore sottopone all'ascoltatore delle prove razionali, *πίστεις*, che si strutturano in tecniche (*exemplum*, per quanto riguarda un approccio induttivo², e *argumenta*, per quanto riguarda invece un approccio deduttivo) ed extratecniche (*praeiudicia*, *rumores*, *tormenta*, *tabulae*, *iusiurandum*, *testimonia*), per esporre *quaestiones*, ovvero contenuti (dove la tesi-questione generale, astratta, bilancia l'ipotesi-questione particolare, detta anche "causa"), che risiedono e vengono cercate in alcuni *loci*³ specifici. La seconda, *animos impellere*, si raggiunge attraverso l'analisi dell'aspetto emotivo di chi riceve il messaggio: si serve per questo di prove soggettive, morali (come avviene per i discorsi che Platone sostiene vadano cercati prestando attenzione all'adeguatezza alle anime, o come anche "il movimento interno al pensiero dell'altro" di cui parla Pascal, che in Aristotele era invece una psicologia "proiettata", "verisimile"). Caratteristiche di questo approccio sono, da un lato, l'*ῥῆθ*, ovvero i tratti di carattere che l'oratore deve mostrare agli spettatori (*caratteri*, *toni*, *arie*) e dall'altro la *πάθη*, cioè i sentimenti che l'ascoltatore immagina del suo pubblico, ben conosciuto e studiato dall'oratore (*passioni*, *sentimenti*, *affetti*).

1. *dispositio* - *τάξις*: organizzazione del discorso persuasivo, secondo il modello impartito dal mondo giuridico, riassumibile nel seguente schema, costituito di quattro parti⁴, alle quali se ne può aggiungere una quinta, facoltativa, di *egressio* o *digressio*. Le sue sezioni sono dunque:

² Dal I secolo a.C. la figura "esemplare" per eccellenza è l'*imago*.

³ In proposito dei *loci*, Aristotele già spiega come sia sufficiente ricordarsi dei luoghi dove si collocano le cose, per ricordarsi delle cose stesse, così che i medesimi luoghi finiscono per coincidere con gli argomenti stessi. Il concetto dei *τοπικά* racchiude così luoghi comuni e speciali della dialettica, utili perché si trovino facilmente argomentazioni e ragioni per qualunque tema discusso.

⁴ Questo, secondo lo schema più diffuso già in età greca, per quanto si sappia che Corace ne individuasse tre (*προοίμιον*, *ἄγών*, *ἐπίλογος*) e Aristotele due, *πρόθεσις* (esposizione dell'oggetto) e *πίστεις* (prove, argomentazione). La quadripartizione propriamente detta è quella che viene individuata ufficialmente in ambito latino da Cicerone nel *De partitione oratoria*, che poi nel *De inventione* e nel *De oratore*, come già anticipato nella *Retorica ad Herennium*, porta le parti dell'orazione a sei (*exordium*, *narratio*, *partitio* o *divisio*, *confirmatio*, *reprehensio* o *confutatio*, *conclusio*). Questo numero si conserva poi in Quintiliano che distinguerà in: *principium* o *exordium*, *narratio*, *partitio*, *probatio*, *refutatio*, *peroratio*. Nella classificazione che se ne dà in questo contesto, cerchiamo

a) *exordium/prooemium* - *προόμιον*: con la finalità di catturare l'attenzione e di arrivare al sentimento dell'ascoltatore, è il vero e proprio inizio del discorso, che introduce l'argomento, o meglio il "canto" (anticipato dalla cetra) o "percorso" (cfr. *preambolo*), come suggerisce la parola greca. Introduce l'esposizione dell'argomento (protasi), con l'intento di ingraziarsi l'auditorio, mediante *captatio benevolentiae* (cui la precettistica dedica ampio spazio). Talvolta, nel caso di un discorso breve, la sezione può essere mancante.

b) *narratio* - *διέσεις*: proponendosi di convincere attraverso la ragione⁵, è l'esposizione dei fatti, «racconto, persuasivo, di un'azione come è stata o come si suppone sia stata fatta» (Mortara Garavelli, 1988: 66). Il racconto dunque, che si propone di *docēre*, ovvero informare dei fatti, per raggiungere a pieno il suo fine, si combina con l'ulteriore intento di *delectare*, che per compiersi posa sulle regole del *brevis*, *dilucidus/perspicuus* e del *verisimilis*, che spingono a una risposta emotiva del pubblico, in grado così di *movēre*. L'*ordo* dei fatti che suddivide la sezione nel Medioevo da *naturalis* si fa anche *artificialis*.

c) *argumentatio* - *πίστις*: è il punto centrale del discorso persuasivo, finalizzato ancora alla convinzione dell'ascoltatore. Consta al suo interno di due sezioni principali: nella *confirmatio* (o *probatio*) si espongono sostanzialmente le prove (*quaestiones*) elaborate nel corso dell'*inventio* e nella *confutatio* (o *reprehensio*) si confutano invece le tesi dell'avversario. Le due parti nella classificazione che ne darà Quintiliano risultano più scisse e non componenti la stessa sezione di *argumentatio*.⁶

dunque di essere sommativi e riassuntivi di uno schema applicabile in maniera generale, optando per una quadripartizione di tipo più classico.

⁵ Ricitando Cicerone, con il *De partitione oratoria*, se la *narratio* e la *confirmatio* servono *ad rem docendam*, il *principium* e la *peroratio* mirano invece più propriamente *ad pellendos animos*.

⁶ A seguire, nella classificazione di Quintiliano (che spiega anche come l'ordine della stessa *dispositio* sia talvolta interscambiabile, ai fini dell'efficacia, senza sottoporsi a un'eccessiva rigidità), vediamo che assume un ruolo autonomo la *propositio* e/o *partitio* (che terremo presente nell'analisi musicale che se ne farà, ma che qui non riportiamo come punto realmente autonomo, basandoci, per questa spiegazione, sulla classificazione originaria ciceroniana), che consiste nella dichiarazione della tesi dell'orazione stessa nel suo

d) *epilogus/peroratio/conclusio* - ἐπίλογος: a conclusione del discorso l'oratore desidera commuovere emotivamente il suo pubblico, e per farlo struttura quest'ultima parte in una ricapitolazione degli argomenti (ἀνάμνησις), che sollecita la memoria dell'ascoltatore, e in una conclusiva mozione di affetti (εἶδος παθητικόν), che vuole dunque raggiungere il culmine emotivo dell'intero discorso.

A questa suddivisione schematica e fissa (seppure flessibile in genere nell'ordine delle parti) possiamo aggiungere due ulteriori sezioni che talvolta vengono inserite per necessità: periodi di transizione (*transitus*) da un lato e divagazioni (*digressio* o *egressio*), utili per alleggerire il discorso.

2. *elocutio* - λέξις (parte che si fa portavoce e ricongiungimento al genere poetico): fase in cui si dà forma linguistica alle idee, attraverso la scelta delle parole adatte, *verba* (*quae significant* - significanti)⁷, che nel loro aspetto puramente formale si fanno “ornamentazione” del testo, “abbellimento” di un discorso o di una riflessione, nudi, esistenti autonomamente, semanticamente. È in questa parte, che perfeziona il discorso, che la retorica incontra la poetica: sezione sviluppata maggiormente nella trattatistica latina, finisce talvolta per rappresentare in maniera generica la retorica intera. Pilastri dell'*elocutio* sono la *electio* - ἐκλογή delle parole, ovvero la loro scelta nel ventaglio di vocabolario, possibile grazie alla sinonimia, e la *compositio* - σύνθεσις, la riunione e combinazione delle parole scelte. È in questa fase che parliamo dunque di “figure retoriche”, che in proposito sarebbe più opportuno chiamare “ornamenti”: queste sono state classificate in numerose tassonomie di vaste dimensioni, che tuttavia rimangono destinate all'incompletezza, vista l'effettiva impossibilità di limitare in categorie un discorso così articolato. Tuttavia è andato affermandosi un criterio di ripartizione comune alle diverse analisi, che è stato spesso quello di contrapposizione tra le due tipologie di *verba singula* (“tropo”) e *verba coniuncta* (“figura”), di cui questi ultimi ulteriormente divisibili tra quelli “di parola” e quelli “di pensiero”. Attraverso l'*elocutio* si può ben vedere che le parole vengono

riassunto generale, che può essere effettuato o ribadito per punti (e in questo caso è meglio parlare di *partitio*).

⁷ cfr. *res quae significantur* Vs *res quae significant*

trascinate fuori dal loro contesto naturale e familiare, raggiungendo l'effetto straniamento, lo *ξενικόν* aristotelico: il parallelismo che si può creare tra un barbarismo collocato nel linguaggio quotidiano nazionale (percepito come insolito e solito al tempo stesso) e una qualsiasi parola (intesa nel suo senso proprio) slittata in un contesto a lei estraneo (tale da farsi "figura" e percepirsi nella sua alterità e identità), dipinge una naturale esigenza di alterazione del preesistente, che forse non si fa altro che un ritorno a un linguaggio ancora precedente e primordiale, poetico più esattamente, come spiega Vico.

3. *actio/pronuntiatio* - *ὑπόκρισις*: concreta recitazione del discorso con gestualità e dizione, utili per l'efficacia del discorso letterario in sé.

4. *memoria* - *μνήμη*: memoria del discorso e della sua struttura. Si distingue una memoria naturale da una artificiale: entrambe operano collegando punti di riferimento e immagini, che si uniscono a organizzare così una vera e propria mappa mentale, caratteristica di una memoria locale selettiva (Mortara Garavelli, 1988: 282), che si finalizza alla migliore e fluida esposizione del discorso in pubblico. Quintiliano, in particolare dal punto di vista didattico, si sofferma sulla mnemotecnica, le cui regole influenzano successivamente i trattati secenteschi.

1.1.3. Breve rassegna degli "ornamenti" letterari

A regolamentare lo stile di cui si è parlato sopra sono le *virtutes elocutionis*, di matrice aristotelica, e di cui parla Cicerone. Premessa la fondamentale verifica di adeguatezza del discorso con i fini preposti (*aptum*), i prerequisiti che questo deve dunque soddisfare sono, secondo i parametri ciceroniani, principalmente tre: correttezza lessicale e grammaticale (*puritas*), chiarezza del discorso (*perspicuitas*) e, in ultimo, l'*ornatus*, inteso come bellezza derivante dagli ornamenti utilizzati. La violazione di una virtù, sia in parole singole che connesse, comporta un

errore (*vitium*), se ingiustificato, o una licenza (*licentia*), se giustificata in modo solido.

Tralasciando i primi due prerequisiti, ci soffermeremo invece sul più complesso *ornatus*, in quanto, oltre che in grado di accogliere anche licenze grammaticali (afferenti alla *puritas*), si articola in modo nettamente più ampio delle altre due virtù necessarie, ed è stato l'elemento che più ha caratterizzato la retorica, sino a farla diventare una “disciplina dell’*ornatus*” stesso. Questo si fonda sostanzialmente su due tipologie di elementi (“parole singole” – “tropi” e “connessioni di parole” – “figure”, come anticipato in precedenza), al cui interno si dipartono le principali categorie, secondo la classificazione di Lausberg (1969), che rappresenta uno dei molteplici utili ordini effettuati nei secoli che, per quanto complessi e notevolmente articolati, non possono racchiudere ogni elemento retorico ornamentativo possibile, il quale liberamente sfugge a una catalogazione restrittiva. Ci limiteremo a riportare nella maniera più sintetica possibile una generale strutturazione e composizione dell’*ornatus*, non potendo dedicarvi spazio maggiore e non essendo possibile approfondire in questa sede i singoli casi specifici. All’interno delle due macrocategorie di “parole singole” e “connessioni di parole” possiamo dunque individuare le seguenti microcategorie (riassuntive per importanza e frequenza di quelle possibili esistenti):

a) parole singole (per sostituzione):

1. **sinonimi**, utilizzati per sostituzione di una parola, in grado di produrre ricchezza espressiva;
2. **tropi**⁸, realizzati per trasposizione di significato da una all’altra espressione (“licenza”). Sottoposti a numerose classificazioni, in generale si suddividono in: metonimia (*μετωνυμία* – “scambio di nome”), sineddoche (*συνεκδοχή* – “prendere con”), metafora (*μεταφορά* – “trasporto”, cui si aggiunge la sinestesia – *συνεσθέσια*⁹,

⁸ Già citati in § 1.1.2., derivano lessicalmente da “*τρέπω*” – volgere, che diventa “*traslato*” in latino e sta indicare dunque il senso di trascinamento, qui associato alla parola.

⁹ Letteralmente “percezione simultanea”, permette il trasferimento di significato da una sfera sensoriale a un’altra, tra loro connesse, legate e scambiate.

che si può reputare tipo particolare di metafora. Quando sono poste in serie, sfruttando elementi di un medesimo campo semantico si può parlare di “allegorismo”), ironia (εἰρωνεία – “finzione”), perifrasi (περίφρασις – “parlare attorno”), antonomasia (ἀντωνομασία – “invece del nome”), enfasi (έμφασις – “mostro dentro”), litote (λιτότης – “semplicità”), iperbole (υπερβολή – “getto sopra”);

b) connessioni di parole:

1. **figure**

I. *elocutionis* (di parola):

a. per aggiunzione:

- figure di ripetizione (ovvero successioni di membri, presentanti o meno *variatio*¹⁰): epanalepsi o *geminatio*, anadiplosi, epanadiplosi, anafora, epifora o epistrofe, paronomasia, figura etimologica, sinonimia, diafora, antanaclassi;
- figure di accumulazione di membri differenti per coordinazione (anche in asindeto) o subordinazione: *climax*, diallage, enumerazione, distribuzione, endiadi, epiteto, ipallage o enallage dell’aggettivo;

b. per soppressione: ellissi, *zeugma* o sillepsi, asindeto;

c. per ordine alterato:

- figure di permutazione: anastrofe, iperbato, epifrasi, sinchisi;
- figure di corrispondenza: isocolo o parisòsi, omeoteleuto, paromeòsi;

II. *sententiae* (di pensiero):

¹⁰ Non trattandosi di un dizionario retorico, tralascieremo ulteriori spiegazioni in questa sezione, limitandoci al solo elenco delle figure retoriche, che riprenderemo nella sezione più specificamente musicale.

- a. per aggiunzione: *commoratio*, ipotiposi, entimema, epifrasi, definizione, *dubitatio*, *correctio*, antitesi, ossimoro, *reversio*, chiasmo, sentenza, epifonema, paragone (similitudine-comparazione), *exemplum*;
- b. per soppressione: laconismo, *percurio*, preterizione, aposiopesi;
- c. per ordine: *hysteron proteron*, parentesi, *subnexio*;
- d. per sostituzione: allusione, allegoria, personificazione o prosopopea, dissimulazione, *sermocinatio*, digressione, licenza, *concessio*, *dubitatio*, apostrofe, interrogazione, esclamazione;

2. composizione o struttura generale, individuabile nel lavoro di strutturazione, sistemazione organica e coordinamento di tutte le unità che costituiscono il discorso, che si svolge su piano sintattico e fonetico.

1.2. La retorica e la musica

La retorica classica, cui abbiamo dedicato questa prima parte di studio, rappresenta uno strumento adottato nel mondo musicale al fine di una più efficace “interpretazione affettiva” del discorso musicale, che tratteremo ora in questa seconda parte del primo capitolo.

1.2.1. Musica poetica

«Musica divinae est etiam cognata poesi, illis nec quicunque iunctius esse potest. Addit enim veluti certaue vocabula lege, et varie vates nectere

*verba docet. Riteque nexa suo molli pronunciat ore: sic etiam argutus Musicus omnis agit».*¹¹

Come ci tramandano i trattati, i compositori, a partire dall'*Ars Nova* medievale e in particolare poi col Barocco, hanno applicato alla musica i principi della retorica classica: questa infatti, come arte del discorso, è da sempre stata legata per natura a molte discipline (è per questo infatti che è proprio a partire dal Medioevo, con la molteplicità e l'interazione delle arti liberali, e poi con l'Umanesimo, in grado di riscoprire la varietà classica e i suoi modelli, che il suo utilizzo in musica si fa esplicito), «rappresentando una fusione di arti e scienze che, in principio diverse, erano ridotte ora a una sola disciplina pressoché universale. La musica [...], adeguandosi alle categorie poetiche, ne adotta persino la più elementare struttura grammaticale.» (Civra, 1991: 92). L'arte musicale vuole difatti esprimere, attraverso la disciplina retorica, la sua razionalità e l'irrazionalità affettiva che la caratterizza, facendosi in questo modo tutt'uno con la poesia, in linea con la bella definizione che ne dà nel Seicento il poeta di Norimberga Siegmund von Birken, che afferma «la poesia è musica muta e la musica è muta poesia». Ha inizio dunque all'interno di quest'ottica che vive il Barocco la «*musica poetica*».

Come abbiamo detto, il periodo delle arti liberali e l'Umanesimo in particolare giocano un ruolo importante nella riscoperta e nella riaffermazione della retorica: in proposito, il ritrovamento dell'*Institutio oratoria* di Quintiliano nel 1416 rappresenterà un elemento determinante per questa rinascita retorica, che sarà tale da espandersi ai diversi settori dell'arte (in particolare quello musicale), sino a farne una protagonista vera e propria del Barocco.

Il musico dunque nella realizzazione e nell'interpretazione della sua musica adotta le tecniche che il retore adotta per creare il suo discorso, volendo realizzare un discorso musicale che si fa al tempo stesso letterario,

¹¹ Holtheuser (1551), *Encomium musicae antiquae*. Trad.: “La musica è anche consanguinea della divina poesia, e nessuno può essere più legato di loro. Infatti aggiunge le parole come con una regola esatta, e insegna al poeta a tessere in modo vario le parole. E con la sua bocca dolce le pronuncia felicemente connesse: così fa anche ogni musico ingegnoso.” (in Civra: 1991).

poetico: così avvia la sua pratica di *inventio* retorica, ricercando nei *topoi* specifici del linguaggio musicale, in modo tale che ogni composizione avrà almeno un *locus* che la sostenga e generi all'origine. La produzione musicale segue poi con l'organizzazione della *dispositio*, che è probabilmente la prima delle fasi retoriche che vengono assimilate dalla teoria musicale: i momenti principali che la compongono si possono individuare nella maggior parte della musica barocca e possono mutare e esplicitarsi nel momento esecutivo, in cui, a seconda dell'interpretazione che ogni musicista ne dà, il discorso può mutare la sua articolazione. Ad assumere ulteriori tratti mutevoli nella fase interpretativa è l'*elocutio*, che nella musica barocca si fa rappresentazione del "linguaggio degli affetti", per mezzo di moduli figurativi e intellettuali applicati a ritmo, melodia, armonia e tonalità. Riguardo alla *actio/pronuntiatio*, sappiamo che i trattati di musica barocchi hanno dato spazio anche all'aspetto della presentazione del musicista sul palco, alla sua chiarezza interpretativa, al suo eventuale movimento (finalizzato alla resa emotiva) che si fa dunque "attuazione" musicale dell'equivalente comportamento oratorio. La parte che certo viene meno nella retorica barocca è la *memoria*, completamente assente nei trattati, in quanto non era in uso tra i musicisti al tempo la pratica di imparare a memoria.

In conclusione, comune alle diverse fasi di pianificazione discorsiva musicale è la nuova importanza del ruolo degli affetti, che vengono teorizzati proprio nel periodo barocco e che, pensati musicalmente, richiedono nella fase interpretativa una piena immedesimazione da parte del musicista, che è opportuno li viva, per poter davvero *movēre* il pubblico, così da poter vivere "simpaticamente" con esso l'emozione che la composizione è in grado di trasmettere. La retorica barocca difatti sarà sempre vincolata alla teoria degli affetti che nasce contemporaneamente, di cui si farà massima espressione.

1.2.2. L'ornamentazione musicale

La figura retorica musicale è un elemento che ha in musica il ruolo, allo stesso modo della figura retorica letteraria, di portare un'espressione musicale fuori dal suo solito contesto, regolato dalle norme musicali, e di renderla trasgressione in grado di generare sorpresa (e bellezza) nel discorso musicale e di muovere gli affetti dal musicista all'ascoltatore. Perché si generino dunque in ambito musicale figure retoriche, l'armonia, la melodia, il ritmo e il timbro assumono un valore diverso da quello che spetterebbe di norma, e nella musica vocale in particolare la retorica del testo e la retorica strumentale si compenetrano in una resa globale.

Gli elementi sui quali prima di tutto interviene la figura retorica sono la melodia e l'armonia: solo successivamente vengono influenzati altri elementi musicali, come il ritmo, il timbro e la notazione. Detto ciò, si vogliono qui riassumere brevemente le figure principali della retorica musicale (come si noterà, molto spesso prese in prestito dalla retorica letteraria), viste in una classificazione tripartita tra i principali costituenti sui quali esse intervengono, che riportiamo qui invariata (Lopez Cano, 2012: 107-207):

a) melodia:

1. figure di ripetizione: come visto in § 1.1.3., le *figurae elocutionis* nella loro prima classe, quella per aggiunzione, si presentano per ripetizione, successione di membri, con o senza *variatio*. A ripetersi è un concetto ben inteso e importante, a volte fondamentale, a volte ripetuto per ridondanza. Tra le figure di *repetitio* si fa qui solo una principale ripartizione tra:

- figure inserite in convenzionali schemi retorici di ripetizione (corrispondenti alle figure letterarie, dalle quali si ereditano), spesso combinati, e che includono altre figure: anafora, epistroke, anadiplosi, epizeusi, *complexio*, epanalessi, epanadiplosi;

- figure di ripetizione esatta (di un frammento che non subisce alcuna modificazione): palilogia;
- figure di ripetizione alterata (di un frammento che rispetto all'originale subisce delle modificazioni), ovvero *traductio*: su una voce (sinonimia, *gradatio*, paronomasia) o su più voci (poliptoto, *mimesis*, *auxesis*, fuga immaginaria, fuga reale, *harmonia*);
- figure che anticipano ripetizioni o riassumono elementi trattati nell'opera (con fine premonitore o riassuntivo): *percursio*, *distributio recapitulativa*, sineddoche-metonymia;

2. figure descrittive: il fenomeno di descrizione di concetti extramusicali è comunemente chiamato *hypotiposis* e si basa sul concetto di imitazione che si esprime essenzialmente attraverso l'allegoria (dalla semplice imitazione del suono alla complessa rete di associazioni analogiche). Principalmente si ricordano:

- figure che tracciano linee melodiche (anabasi, catabasi, *circulatio*, *fuga hypotiposis*, *interrogatio*),
- figure che oltrepassano l'ambito normale di composizione (*exclamatio*, *ecphonesis*, iperbole, ipobole),
- figure che evocano persone o cose (prosopoea, *assimilatio*, apostrofe, paragoge di Kircher),
- figure di difficile classificazione (*pathopea*, *symploke*, *epifonema*)

b) armonia

1. figure di dissonanza (nel Barocco la dissonanza rappresenta uno degli elementi retorici di maggiore rilievo):

- figure che riguardano la conduzione della voce (*anticipatio notae/prolessi*, *passus duriusculus*, *saltus duriusculus*, *superiectio/accentus*, *subsumptio*, *subsumptio postpositivam*, sincope, *transitus notae*, *transitus inversus*),
- figure relative alla preparazione della dissonanza (ellissi di Bernhard, eterolessi, *quaesitio notae*),
- figure relative alla risoluzione della dissonanza (catacresi, *prolongatio*, simblema, sincope catacresica, sincope invertita)
- figure che riguardano la relazione armonica tra le voci (*incohatio imperfecta*, *consonantia impropria*, *longinqua distantia*, *tertia deficiens*, *quarta superflua*, *quinta deficiens*, *sexta superflua*, *parresia*, *cadentiae duriusculae*),

2. figure di accordi (*noema*, analessi, *mimesi noema*, anadiplosi *noema*, anaploce, *faux Bourdon*);

c) vari elementi musicali:

1. figure di addizione:

- figure di variazione, incremento di una nota o un frammento (*apotomia*, *diminutio*, *variatio*, enfasi, epanalessi di Vogt, *schematoides*, parembole),
- figure di amplificazione di una sezione o movimento (*amplificatio*, *transitus*, *paragoge*, *parenthesis*, metalessi di Burmeister),
- figure di dubbio, rese dall'aggiunta di elementi oscuri (*suspensio*, *dubitatio*),
- figure di accumulazione di elementi in una sola unità (*congeries*, *enumeratio*, pleonismo, polisindeto);

2. figure di sottrazione:

- figure di omissione (*abruptio*, apocope, ellissi, metalessi),
- figure di silenzio (*aposiopesis*, *articulus*, pausa, *suspiratio*),
- figure di fusione-accumulazione (asindeto, sineresi);

3. figure di scambio/sostituzione:

- figure di scambio (antimetabole, atanciasi, iperbato, metabasi, *syncopatio* di Thuringus),
- figure di sostituzione (*antistaechon*, *matatio toni*),
- figure di opposizione di contrari (*antitheton*, ipallage).

2. La Sarabanda e la retorica

2.1. La Sarabanda

All'interno della musica barocca che più viene investita dalla retorica la danza rappresenta certamente un genere esemplare, di cui si è scelto di approfondire in questo contesto un particolare tipo, ovvero la *sarabande*, e più in particolare la *sarabande* bachiana, in quanto interessati ad affrontare la tematica retorica in un contesto fortemente emotivo e ricorrente in maniera sistematica in tutte le raccolte di danze di J. S. Bach, di cui si fa punto fisso e di massima commozione. Questa è difatti una delle danze per l'appunto più popolari del Barocco strumentale, insieme con l'allemanda, la corrente e la giga della *suite*, come si spiega anche nel *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Hudson R. & Ellis Little M., 2001: 260). L'uso del termine francese *sarabande* sappiamo che era utilizzato anche in Germania e Inghilterra, dove era preferito nonostante tutto *saraband*, mentre in Italia ricorreva la parola *sarabanda* e in Spagna *zarabanda*. Sull'etimologia del nome stesso sono state date diverse versioni: a partire dall'arabo *ser-band* ("turbante"), per passare dal persiano *sar-band* ("corona che porta come copricapo la donna"), e arrivare alla linguisticamente più attendibile teoria, secondo la maggior parte degli studiosi, formulata da Juan Antonio Pellicer, di *zaranda* (da *zanandar*, "muoversi agilmente") da cui si sarebbe derivato per epentesi *zarabanda*, che in altri studi compare semplicemente come nome della ballerina o dell'attrice che per prima realizzò la danza. Questi alcuni esempi delle formulazioni che ne sono state date, e che lasciano aperta la questione.

2.1.1. Cenni storici della sarabanda

Di origine dibattuta e contestata nei secoli dai linguisti e dai musicologi, la sarabanda sappiamo già da Desrat (1895) che era diffusa in Spagna nel Cinquecento e, presentando analogie con il minuetto, ne risultava più lenta. Sulla sua origine spagnola, sui suoi tre tempi e il suo carattere grave e lento sappiamo che concordano molti tra i massimi dizionari specialistici musicali del tempo, per quanto i teorici di una danza sostanzialmente più aggressiva e provocante non errino, in quanto, a dire di Querol (1948), è stata anche ipotizzata una convivenza di due tipi di sarabande tra loro opposte in Spagna. DeVoto (1960) spiega infatti come questa danza altro non sia che la trasformazione della *zarabanda* spagnola, la cui origine etimologica, territoriale e temporale, resta dibattuta sino ai primi del Novecento: questa varietà di testimonianze tra loro discordi ci è documentata dalla letteratura castigliana antica, che si presta a un'attenta critica testuale.¹² È però con Curt Sachs, sostenuto anche da Robert Stevenson, che si apre nel XX secolo un nuovo filone interpretativo, che sposta il luogo di origine della danza dalla Spagna all'America centrale: condotta poi in Andalusia dai coloni spagnoli tornati in Europa, come avverrà anche per la ciaccona, venne adattata a un contesto europeo più statico nei movimenti di danza e poi ufficialmente integrata alla corte di Francia. Se Sachs si avvaleva di quanto scriveva Marino ne *l'Adone* (DeVoto, 1960: 31), che pareva già confermare una origine comune esotica della ciaccona e della sarabanda, associate alla Nuova Spagna¹³, Stevenson si basa invece su un testo di cronaca messicana di Durán, che pareva testimoniare nella sua *Historia de las Indias de Nueva-España* del 1579 la

¹² Se difatti nella letteratura spagnola cronologicamente la vediamo già presente in un intervallo di cinquant'anni, tra la fine del 1500 e i primi trent'anni del 1600 e i luoghi che ce la documentano sono molteplici (da Madrid a Barcellona, a Siviglia), dobbiamo tenere a mente sempre la varietà dei luoghi di provenienza che gli studi etimologici ci documentano. Il termine *zarabanda* assume infatti origini disparate, che vanno da quelle greche a quelle basche, dalle provenzali alle persiane, alle arabe e alle spagnole.

¹³ Ulteriore conferma di questa provenienza oltre-oceanica, non presa però in considerazione da Sachs, era stata anche quella etimologica fornita dal nome di un flauto indigeno del Guatemala, chiamato appunto *zarabande* che, come suole avvenire per la storia dei nomi delle danze, avrebbe potuto cedere il suo nome alla danza.

sua presenza in Messico, per l'appunto, attraverso la citazione della *zarabanda* di Pedro de Trejo, realizzata dieci anni prima in Messico. A conferma di questa teoria “filo-americana” parrebbe affiancarsi anche il primo dei testi antichi, una poesia di Fernando Guzmán Mexía, citata in un manoscritto proveniente da Panama, risalente al 1539. La prima menzione di questo termine in contesto spagnolo risale a una data successiva, al 1583 in ambito madrileno, ed è associata alla forte e chiara proibizione che se ne fa (da parte della Chiesa, a causa del suo aspetto sensuale) nelle sue componenti canora, recitativa e coreutica in ambito privato e pubblico, la cui mancata osservazione avrebbe procurato conseguenze penali per i trasgressori.

Nonostante cronologicamente queste prove testuali paiano favorire le teorie sull'origine americana della danza, queste nel tempo risultano ancora poco convincenti e deboli, come avviene per la teoria filo-araba di Nettl, che sostiene un'origine orientale della danza, che parrebbe, a suo dire, essersi diffusa poi con gli Indiani d'Occidente, per poi giungere con loro in Europa nel Seicento. A prediligersi in conclusione è l'origine spagnola della danza in un contesto di XVI secolo in cui la coreografia vive un periodo fertile, confermatoci da circa cinquanta fonti: le radici della danza stessa sembra però, a conferma di una forma prettamente iberica, risalga a un periodo ancora anteriore, ovvero alla colonizzazione romana e alle tradizioni popolari della Catalogna. Le donne, coinvolte nelle *performance* dall'inizio, ci è documentato da fonti antiche che facessero uso di strumenti tradizionali e “femminili”, come le nacchere e il *tambour de basque*, in un contesto di sarabanda che era di tipo rituale e sensuale, e che si manterrà tale attraverso il XVI secolo. La sua notorietà si attesta sempre di più tra XV e XVI secolo, di cui ci pervengono diversi documenti che ce la tramandano come danza carica della sensualità di cui abbiamo parlato e associata a una forma poetica diffusa e abbastanza rigida, composta di sei versi in rima, di cui gli ultimi due costituivano un ritornello. La letteratura dell'età d'oro spagnola la cita ripetutamente, associata ad un numero limitato di forme coreografiche, che si descrivono in contesti processionali di Siviglia nel 1593 e di Barcellona nel 1599, ma anche in piazze, sale da ballo, spazi privati, dove la danza si formava in un cerchio di donne sole o con uomini, ma anche come ballo di

coppia e solista, in grado di assumere sia un aspetto licenzioso che grave e di maniera.

La *zarabanda* migrò successivamente nei Paesi vicini, dove la sua presenza ci è documentata già nella prima metà del Seicento. Se in Inghilterra la sua prima comparsa risale al 1616, all'interno dell'opera *The Devil Is an Ass* di Ben Jonson, e successivamente al 1651 nell' *English Dancing Master* di John Playford, la forma con cui compare non è comunque più quella spagnola di cui si è parlato finora, bensì una forma prettamente inglese. In ambito italiano quando la sarabanda arriva, mantiene maggiormente i suoi tratti spagnoli, stando alla prima fonte che ci perviene, di intavolature per chitarra spagnola di Michael Praetorius, che risale al 1612: la sarabanda in Italia compariva generalmente accompagnata da nacchere e chitarre che realizzavano variazioni continue su serie armoniche, fedelmente alla sua forma espressamente esotica che la condannò alla nomea di "lascivia". È però nella sua migrazione nella vicina Francia, che la sarabanda manterrà per più tempo la sua radice spagnola e si diffonderà, assumendo e affermando la sua forma come la più utilizzata e resistente nel panorama compositivo contemporaneo: qui entrò difatti con successo a far parte del *ballet de cour* (come ci documenta anche la *Sarabanda des Espagnols* all'interno del *Ballet du Gran Bal de la Douairière de Billebahaut*, composto da Antoine Boësset su un testo di René Bordier e danzato nel 1626). Si tramanda anche che intorno al 1635 il cardinale Richelieu avesse ballato una sarabanda con le nacchere e le campane d'argento alle ginocchia per la sua signora. Se la sarabanda "spagnola" veniva poi definita da Jacque Bonnet nel 1724 (Ranum, 1986: 22) come l'unica eccezione tra le danze francesi, proprio in quanto facente uso delle nacchere, si sa che la *sarabande* francese aveva in realtà subito nel tempo una evoluzione, dal punto di vista del carattere e principalmente della frase (individuabile anche nei testi poetici associati alla musica), distanziandosi così da quella spagnola ulteriormente e lasciando emergere quelli che saranno poi i caratteristici *patterns* ritmici. Difatti pare che la frase

bilanciata¹⁴ in voga nel 1640 fosse successivamente stata superata da una frase “sbilanciata”, e che intorno al 1670 si fosse confermato e diffuso il suo tempo lento, che divenne caratteristica ufficiale, anche se alcune forme più rapide continuarono a resistere parallelamente.

La sarabanda sarà nel Barocco una danza composta dalla gran parte dei musicisti per vari strumenti, in particolare per tastiera e per ensemble; toccherà uno dei picchi di maggiore espressività con le composizioni di J. S. Bach e rappresenterà per tutto il periodo un ingrediente di preferenza nelle opere e nei balletti francesi (talvolta chiamati *entrée espagnole*, come, per esempio, la terza *entrée* de *Le Ballet des Nations* del 1670), diventando una delle danze più popolari per la sala da ballo alla corte di Luigi XIV. Le *sarabandes* dedicate alle sale da ballo francesi, tuttavia, variano in velocità da “molto lento” e “lento” ad un “più veloce” e “più leggero”.

In linea con le associazioni spagnole di danza, si documenta che la *sarabande* teatrale sarà nei secoli XVII e XVIII ballata con nacchere. Raoul Auger Feuillet fornirà al tempo difatti una partitura intera per nacchere per le *Folies d'Espagne*, che Gottfried Taubert chiamerà “la più famosa di tutte le melodie di *sarabande*”. Anche Jean-Jacques Rousseau nella seconda parte del Settecento, quando definisce la danza nel suo *Dictionnaire de musique* (1777) citerà, nella sua descrizione ormai al passato della stessa, l'uso delle nacchere, che pareva dunque ancora persistere, per quanto da allora questa avesse ormai cominciato a vivere il suo declino.

2.1.2. La sarabanda: le sue caratteristiche e la retorica

Nel contesto francese, sappiamo dalle coreografie, la *sarabande* appariva calma, seria, bilanciata, caratterizzata dai passi di danza che di solito erano utilizzati anche nella gran parte delle altre danze (*tems de courante*, *pas de bourée*, *coupé*), senza andare così a caratterizzarsi per dei

¹⁴ Con “frase bilanciata” si intenda un bilanciamento tra frase poetica e musicale, che terminano insieme.

suoi passi specifici, anche se in genere risultavano meno documentati i passi di grande eleganza (come i *battemenets* e le *pirouettes*), che nel loro virtuosismo avrebbero contrastato con il tempo lento. La danza si descriveva nella combinazione di passi e movimenti contrastanti tra loro e anche nella sua grande espressività, che si testimonia anche con la frequente realizzazione del *rubato*, probabilmente combinato con una generale fluttuazione della pulsazione ritmica. Inoltre l'aspetto teatrale della pantomima, dell'espressione dell'anima attraverso non solo i passi ma anche attraverso l'espressione mimica del volto, degli occhi, delle azioni, si finalizzava nuovamente a una viva messa in scena di passioni tra loro contrastanti: la loro combinazione, che spesso strutturava un'esitazione prima di un movimento atteso, confermava la passionalità di questo tipo di danza.

La definizione di *saltatio numerosa* che ne dà Padre Pomey (in Ranum, 1986: 24) si riferisce specificatamente al suo metro (nel senso poetico-musicale), cui si unisce contemporaneamente la gestualità sensuale, in una sintesi che si rivela molto utile ai fini di un'analisi retorica e carica di significato ed espressione. Dal punto di vista metrico-ritmico dunque anche la pausa rappresenta nella danza un altro elemento rilevante, determinante nel conferire un aspetto bilanciato o sbilanciato alla struttura, che annuncia un concetto emozionale specifico. Difatti in generale la formazione ritmica testuale, nelle piccole unità grammaticali di cui il testo si forma, costituisce un aspetto determinante nella resa emotiva e nella fenomenologia retorica, in quanto la sillaba è cellula in grado di creare nelle sue combinazioni (normalmente da una a sei sillabe) passioni differenti. A determinare nello specifico i differenti ritmi contribuiscono: la lunghezza individuale della sillaba, il numero di sillabe che vanno a formare un gruppo sillabico (di senso compiuto) e le melodie che queste vanno realizzando, nella loro giustapposizione, in un discorso strutturato emozionalmente. Riguardo alla lunghezza sillabica, si rileva che abitualmente una serie di sillabe lunghe, separata in piccole unità, fa apparire un discorso di movimento lento; al contrario, una serie di sillabe corte in unità lunghe si percepisce come rapido. Per quanto riguarda invece la combinazione sillabica in gruppi, in generale vediamo come unità autonome di una-due sillabe, dal punto di

vista testuale, racchiudono in genere parole-chiave, solitamente presenti in esclamazioni o esortazioni, che musicalmente finiscono per sottolineare l'accento metrico, attraverso cesura, funzionale a produrre una pausa ben udibile in sua corrispondenza. Unità invece trisillabiche vengono solitamente percepite dall'orecchio come bilanciate e calme, analogamente a unità di quattro o più sillabe, che risultano tipiche dello stile della conversazione più fluida e libera. Nella danza questi elementi vengono resi non solo musicalmente ma anche coreuticamente, da una gestualità che asseconda il testo, e che si esprime anche nella mimica facciale, che riproducono esplicitamente la retorica del discorso. Questo si può traslare in un linguaggio di metrica quantitativa, che rende bene anche visivamente questi concetti e che si fa schema comune della poesia classica e della musica barocca. Concentrandoci sulla forma metrica della sarabanda in particolare, ci troviamo con essa davanti a un piede caratteristico che la contraddistingue (di unità bisillabica), ovvero il *giambo*: la parola musicale difatti che si utilizza si forma di una *brevis* e una *longa* (◡—), che porta su di sé l'*ictus*. Questo metro dal ritmo ascendente, di cui etimologicamente si danno molteplici interpretazioni (tra le quali la più coltivata è quella dal greco *ῥάπτειν* – “gettare, scagliare”, che si addice alla caratteristica invettiva della poesia ove compare, anche se altri studi etimologici la associano propriamente ai culti di Demetra e a un'origine mediorientale popolare) e che viene trattato da Aristotele nella *Poetica*, dove si definisce come «il più simile al parlato» (tant'è che nella tragedia, quando si inserisce la tecnica linguistica del parlato stesso, il metro si fa giambico, in quanto «spesso nel parlare tra noi pronunciamo dei giambi»), è il metro dello *ψόγος*, dell'invettiva personale, dell'insulto, che è reputato da Aristotele inferiore agli altri in quanto in grado di provocare eccessi di passione (e non la *καθάρσις*) e fortemente soggettivo, individuale. Archiloco di Paro viene considerato il padre di questo genere, che in ambito latino sarà ripreso fedelmente da Orazio con i suoi Epodi. Il metro giambico si misura in *dipodia* (◡—◡—) e la maggior parte delle volte si incontra nella letteratura greca come *trimetro giambico*, cui corrisponde in letteratura latina il *senario*, che si è prestato nel tempo a un'imitazione che in italiano è sfociata nell'*endecasillabo sdrucchiolo*, particolarmente usato in commedia. Se il

giambo in letteratura si associa a un genere invettivo, aggressivo, satirico, nella metrica musicale se ne recepisce in particolare il suo aspetto ritmico più concreto di vicinanza al parlato, scorrevolezza, naturalezza. Infatti tale metro, utilizzato per una poesia violenta, vivace, ma di estrazione popolare, in musica diventa protagonista di una danza cerimoniosa come la sarabanda, che è tra le danze una delle meno “vivaci”, seppur composta di salti, popolare anch’essa e ricca di celebrazione e malinconia. Del metro greco permane dunque la leggerezza espressiva, discorsiva della parola parlata, dell’uomo concreto calato però nel suo sentimento più passionale e nel suo dramma, riassumibile in uno schema metrico così carico di una tensione retorica ossimorica.

Visti brevemente i passi principali e l’impianto metrico letterario che caratterizzano questa danza, se ne analizza ora la struttura retorica secondo quanto riporta Pomey (in Ranum: 1986), in accordo in linea di massima con la generale *dispositio* del discorso. Si individuano così, come parti del discorso retorico della danza: un *exordium* che, preludio a tutto il corpo del discorso, incuriosisce e prepara al racconto l’ascoltare.¹⁵ Il musicista in questa sezione parla, come l’oratore, pacatamente e lento, per avvicinare il suo pubblico, con una *captatio benevolentiae*, che può essere una vera asserzione esplicita, come nei testi poetici. I documenti del periodo compreso tra il 1642 e il 1730 ci attestano che l’esordio si basava a questo fine su chiare e lente unità bisillabiche, ben udibili e che andavano specificatamente a formare una frase inizialmente bilanciata. Anche i movimenti del ballerino andavano a imitare la lunghezza metrica e le originarie posture dell’oratore, in modo tale da rendere efficace e coinvolgente emotivamente il discorso dal suo inizio. La sezione che segue l’*exordium* in genere è, come previsto dalla *dispositio*, la *narratio*, parte narrativa nella quale il musicista si concentra sul tema che desidera trattare e dove l’uso delle figure retoriche è in generale enfatico, finalizzato a un’esclamazione, in cui si accresce l’emozione gradualmente, senza una

¹⁵ Sappiamo come in Cicerone, ad esempio, l’*exordium* si presentasse in due principali tipologie differenti, spesso poi connesse insieme tra loro, a seconda del pubblico cui ci si rivolgeva: un *exordium principium*, che era più naturale e diretto e un *exordium insinuatio*, che era un modo indiretto, una sorta di circumlocuzione, necessaria per rivolgersi all’ascoltatore in maniera meno forte.

veemenza e una gestualità esagerate o improvvise, ma graduali. La crescita emozionale si associa invece a una crescita ritmica, per la quale il ballerino è opportuno che si concentri sul movimento dei piedi, di coordinazione più complessa. Terza parte retorica che ci attenderemmo è la *propositio/partitio*, come spiegato nel § 1.1.2., che però nella trattazione della *sarabande* francese di Patricia Ranum (1986) è invece assente (e ciò si può comprendere facilmente, vista anche la brevità della danza, che la porta dunque a perdere di alcuni elementi più rintracciabili in musiche di più ampia durata): noi invece, come si evincerà dal §2.2., nelle nostre analisi di sarabande bachiane abbiamo incontrato e menzionato ugualmente questa sezione, che ha, a nostro dire, mantenuto la funzione sintetica che ricopriva originariamente nel discorso letterario. A seguire si presenta poi l'*argumentatio (confirmatio-confutatio)*, nella quale le figure retoriche si moltiplicano, associate a una grande gestualità, a movimenti accentuati (carichi di salti, che si fanno determinanti per la sezione stessa) e a lunghe unità ritmiche (da cui tuttavia non sono escluse sillabe corte), al fine di convincere con certezza l'ascoltatore della tesi esposta. L'abilità retorica si può notare che viene qui messa in luce, in quanto decisivo è questo punto, per la riuscita dell'orazione: da un lato la *confirmatio* si esprime musicalmente con un elegante rafforzamento del tema, che si esprime in ripetizioni inaspettate (alterate o no), retoricamente ricche e, dall'altro lato, la *confutatio* parla attraverso temi invece apparentemente estranei, introdotti e confutati, che si allontanano dalla familiarità portante e, così facendo, riescono a rimarcarla e valorizzarla. Anche l'aspetto coreutico contribuisce all'efficacia dell'argomentazione, andando a riprendere nella resa gestuale, nel movimento, le figure retoriche, che solitamente accentuano spostamenti armoniosi a destra e a sinistra, come in una piroetta, che procurano *suspence* e si associano a un ritmo irregolare. Ultima sezione a conclusione del discorso musicale è la *peroratio*, che di solito risulta molto corta ed enfatica, con l'espressione di sentimenti, speranze e preoccupazioni che riguardano l'oratore stesso, finalizzate a rendere queste ultime parole convincenti per un'ultima mozione affettiva del pubblico. I ritmi risultano qui fluttuanti con una passione estrema (che si rende visiva nella mimica del ballerino), che

sfociano spesso in una *clausula post scriptum*, rinforzante la struttura emiolica della frase.

Soffermandoci ora sulla sarabanda espressamente del tempo di Bach per come ce la descrivono i suoi contemporanei nei tratti più caratteristici, possiamo constatare che l'elemento descrittivo ricorrente tra le diverse fonti è l'espressività intensa, unita alla solennità, che si percepisce come malinconica e delicata, secondo Rémond de Saint-Mard, a volte ambiziosa, a dire di Mattheson, «inquietante perturbatore della tranquillità della mente» per Talbot (in Donington, 1974: 335). Il tempo adottato mantiene la tipica scansione della danza (ereditata dalla nascita) in 3 o in $\frac{3}{4}$ e talvolta in $\frac{3}{2}$, al cui interno il cambio armonico si struttura a livello di impulso ritmico e le frasi che scandisce si presentano solitamente con simmetria in quattro o otto battute. La diffusa realizzazione che se ne documenta, lenta o addirittura molto lenta (frutto di un mutamento estetico rispetto alla sua origine: cfr. 2.2.1.) convive ancora con una varietà di tempi tra differenti compositori, confermata dalle parole-chiave che, spesso associate al titolo stesso, intendono rivelarne e completarne l'indicazione interpretativa (es. *sarabande grave* utilizzato da Couperin). Dal punto di vista ritmico la danza presenta una struttura bilanciata e di grande semplicità, che si individua già nel principio della danza stessa: delle prime quattro battute di dodici pulsazioni, le prime due sono solitamente in “arsi” e le ultime due in “tesi”, ma all'interno di queste nello specifico si può percepire una prima misura in arsi e una seconda tetica (per quanto solitamente anticipata nella seconda battuta) in maniera crescente. La questione interpretativa si presta anche a un'altra questione tipica barocca, che è quella della variante, che nella sarabanda spesso si esprime in *doubles* e ripetizioni ornamentate.

La sua origine antica (più remota ancora di quella del minuetto e della gavotta, seppur di struttura analoga) e la sua basilarità la hanno portata a essere oggetto di sperimentazioni, non solo interpretative ma anche costitutive: per questo ci sono pervenute numerose varietà di sarabande. Tra gli stili compositivi più rappresentativi, noti per i loro *patterns* ritmici, si collocano i seguenti:

- la sarabanda francese (*pattern* di due misure), che presenta la tipica struttura sincopata di sei sole pulsazioni, con accento sulla seconda, e divise in una prima metà arstica e in una seconda tetica;
- la sarabanda con frase (*pattern* di quattro battute) con sincope nelle prime tre battute e tesi sul decimo battito (quarta misura);
- la sarabanda con sincope nella misura tetica (ovvero la seconda), che è meno enfaticizzata rispetto a quando cade in una misura arstica (con *pattern* di due misure);
- la sarabanda con frase (*pattern* di quattro battute) con una prima battuta arstica e emiolia nella seconda e terza battuta;
- la sarabanda con frase (*pattern* di quattro battute) che mostra solo nella quarta l'elemento sincopato, a volte assente, come tipico dello stile francese.

Ci sono pervenute inoltre sarabande prive di figurazione, che si pensa includessero però nell'interpretazione una modificazione ritmica, e d'altra parte sarabande riccamente variate, al punto da sembrare variazioni (e anche sarabande in levare, che in contrasto con la struttura tradizionale, erano certo atipiche ma ugualmente in uso e di ardua realizzazione per lo sfasamento di accento che procuravano).

2.1.3. J. S. Bach, le *Sechs Partiten für klavier* e le *sarabande*

La *sarabande* fu il genere di danza più composto da Bach (se includiamo i *doubles*): presente già nei primi cinque lavori per tastiera e liuto, compare in tutte le sei *Englisch suiten* BWV 806-811, in tutte e sei le *Französische suiten* BWV 812-817, nelle *suite* per tastiere in Mib maggiore BWV 819 e in La minore BWV 818, nella Partita I e II per violino solo BWV 1002 e BWV 1004, nelle sei *suites* per violoncello solo BWV 1007 –

1012 (e in una versione per liuto della sarabanda della *suite*), nella Partita per flauto solo BWV 1013, in tutte le *Sechs Partiten für klavier*, nell'*Ouverture nello stile francese* BWV 831, nella *suite* in Si minore per orchestra BWV 1067 e nella *suite* per liuto in Do minore BWV 997. Il notevole arco di tempo in cui sono dunque state scritte ha permesso a Bach di sperimentare all'interno di queste composizioni una grandissima varietà compositiva.

Fatta questa rapida rassegna delle apparizioni della danza nell'opera bachiana, si desidera ora restringere il discorso alle sarabande contenute nelle Partite, prima di avviare la nostra analisi retorica, che si concentrerà fondamentalmente su tre di esse. Innanzi tutto, partendo da uno sguardo della struttura di cui formano parte, osserviamo come non sia casuale la loro collocazione all'interno di ogni *suite*, la disposizione nell'ordine di queste e il carattere che ciascuna danza ricopre nei differenti contesti in cui appare. Pare difatti attestata l'intenzione di Bach di creare un senso di unità ciclica all'interno delle Partite del *Clavier- Übung I*, che si esprime attraverso l'uso di motivi melodico-armonici ricorrenti, citazioni e alterazioni metriche e infine figure specifiche che collegano tra loro i movimenti delle danze. A questo elemento di ciclicità e continuità melodico-armonica e retorica individuabile nell'opera, va sommandosi una questione strutturale più globale, che ha portato gli studiosi a indagare la questione della sequenza di danze nelle singole Partite: è aperto infatti il dibattito riguardo all'ordine performativo delle stesse in questa raccolta, in quanto anomalo rispetto a ciò che ci attenderemmo. Se normalmente l'ordine delle danze è *allemande*, *courante* e *sarabande*, in due delle sei Partite (nella quarta e nella sesta) questo viene alterato dall'inserzione di un'*aria* (*air* nella sesta) posta tra *courante* (*corrente* nella sesta) e *sarabande*, che in questo modo rompe con il solito schema tradizionale, infranto altrove anche attraverso l'inserimento di pezzi non "ballabili" all'interno di *suites*. Gli studi ci hanno dimostrato come in realtà l'ordine che generalmente appare nei manoscritti di Bach pare non tanto basato sulla performance, bensì su un aspetto più di praticità grafica, che quindi, a dire di Gilbert (Louwenaar-Lueck, 1992: 39), sarebbe stata, anche nel caso di Bach, la vera causa di un'alterazione dell'ordine esecutivo tradizionale (Louwenaar-Lueck, 1992: 39). Altro elemento

rilevante, che nelle varie edizioni viene osservato in proposito, è l'ordine dei numeri di pagina, che talvolta risulta cambiato, anche se dobbiamo ammettere che questo non risulta un elemento in concreto determinante a capirne l'ordine originale. Ritornando all'esempio della quarta Partita, alla luce anche di questi fattori menzionati, possiamo dire che l'inserzione dell'*aria* nella sua posizione parrebbe, molto concretamente, permettere al musicista di leggere la *sarabande* interamente, senza giramento di pagina e interruzioni nella danza; uguale sarebbe stata la causa dell'alterazione vista nella sopra citata Partita VI. Questa lettura, nonostante tutto, non è sufficiente a capire a fondo se l'intento di Bach fosse sostanzialmente quello di rompere l'ordine tradizionale delle danze o questo fosse causato esclusivamente da un'esigenza pratica: è evidente però che l'alterazione creata nella maestosa sesta Partita, proprio in coincidenza della *sarabande* (che è uno dei vertici del repertorio e della storia della musica), risulti molto più di un semplice "posizionamento" facilitato per comodità, e realizzi così un cambio sostanziale rispetto alla tradizione. La sua posizione, non più centrale nella Partita, influisce sull'interpretazione dell'intera Partita, in cui si genera uno spostamento della simmetria, quasi come un vero e proprio procedimento retorico: questa struttura, pensata per l'ultima Partita, conclusiva (e vincolata proprio per questo alla "commovente" e ultima *sarabande*), pare quasi farsi espressione di un'emozione che, come nelle *sarabande*, conclude in modo riconoscibile ma sempre inaspettato (seppur tipico) l'intera raccolta.

In conclusione, a uno sguardo formale della danza stessa, le *sarabandes* delle Partite si mostrano, in confronto con le numerose altre dell'opera bachiana, come i più rappresentativi esempi di stilizzazione della danza da una parte e come sua massima divagazione dall'altra: questa alterità dalla sua tradizione si può spiegare in Bach con la volontà di innalzare il livello emotivo della danza attraverso un tentativo di semplicità formale e uno straniamento totale. Il virtuoso solista può con queste danze far raggiungere all'ascoltatore, come spiegano Little e Jenne (1991-2001: 110), vette di percezione che non hanno paragoni nella storia della musica per la danza. Queste *sarabande* potrebbero nella loro forza vivere indipendentemente.

2.1.4. Il metodo di analisi e interpretazione retorica

Al fine di individuare e poter interpretare la struttura e la finalità retorica di cui si struttura un brano musicale, è necessario innanzitutto servirsi di alcune “categorie” metodologiche, che operino su due sostanziali livelli.

L’impalcatura musicale viene qui analizzata dapprima su un livello formale-strutturale che, basandosi fondamentalmente su uno studio dello schema armonico-tonale correlato agli altri elementi categoriali (melodia, ritmo e forma), permette di fornire la decifrazione di un primo livello di lettura fondamentale. All’interno di questo primo livello interpretativo è rilevante l’aspetto analitico che ricopre la forma, come elemento collocato all’interno della “teoria dei Generi” (che rappresentano il repertorio della “musica funzionale”, che precede la “musica assoluta”), secondo quanto spiega De Natale (1991): nel nostro caso specifico di analisi relativa a una danza barocca, possiamo difatti notare come, unita alla componente armonico-funzionale, emerga la struttura simmetrica della quadratura fraseologica, che dunque assimila concretamente il movimento di danza, superando invece l’intento medievale e rinascimentale di risalto della corporeità danzante.

Secondo livello di analisi impiegato è lo studio nello specifico retorico, vero oggetto di questa ricerca, che è strettamente connesso al precedente piano analitico (e da questo inscindibile): l’impianto retorico (con la sua griglia generale di struttura e con il suo inventario di figure) arricchisce l’opera musicale di significato espressivo, attraverso un’informazione specifica che, decodificata dall’interprete, implica un’interpretazione attenta e coerente con la lettura che se ne dà. Per quanto riguarda più nello specifico la *dispositio* retorica ricorrente in questi discorsi musicali, questa si organizza in modo tale, che è possibile individuare l’impianto di un vero e proprio discorso letterario, di cui si mantengono le

sei grosse parti che lo formano, tra loro connesse: *exordium*, *narratio*, *propositio*, *argumentatio-confutatio*, *argumentatio-confirmatio*, *peroratio*. La classificazione retorica musicale impiegata generalmente, così come quella letteraria, si presta a diverse varianti a seconda dei trattatisti, ma basandoci sui due trattatisti rappresentativi del Seicento (Mattheson e Forkel), possiamo notare come questa articolazione in sei parti si mantenga all'incirca inalterata nel discorso musicale secentesco in genere. Più precisamente è però opportuno menzionare che Forkel si distanzia in parte dal primo, in quanto opera mediante divisioni in “macroperiodi”, così da individuare non più sei ma otto parti del discorso, che più precisamente sono: *introduzione*, *tema principale*, *temi secondari*, *opposizioni*, *scomposizioni*, *confutazioni*, *conferme e conclusione*. Anche se lievemente diverse nella terminologia e nella divisione più stretta e dettagliata rispetto a Mattheson, contenutisticamente la struttura resta, come si può notare, nel suo impianto fortemente letterario e invariata nella sua organizzazione.

Il secondo piano di lettura, oltre che guardare esclusivamente alla *dispositio* del discorso, si concentra anche sullo studio dell'*elocutio* e dell'insieme di tutte le fasi discorsive tra loro combinate, il tutto in funzione della già citata “teoria degli affetti”: la retorica insita nell'opera musicale si fa dunque esplicita attraverso un lavoro di analisi e una realizzazione musicale da parte di un interprete che ha in precedenza svolto teoricamente questo studio, così da riuscire a riprodurre in concreto e nel modo più attendibile possibile lo scenario oratorio-poetico musicale, nella sua complessità macro e microstrutturale.

Il nostro lavoro di analisi e interpretazione retorica, che in conclusione andiamo qui a introdurre, è stato svolto sull'edizione per noi più attendibile: ci siamo infatti basati sull'edizione *urtext* Kassel: Bärenreiter, 1976. Plate BA 5152, curata da Richard Douglas Jones, che nel nostro specifico caso differisce dalla Kassel: Bärenreiter, 2008 BA 5247 (con la quale è stata comparata) solo nella battuta 26 della *sarabande* della Partita 1, dove si presenta con un La che resta bemolle e non diventa bequadro. Stessa interpretazione è stata data nell'edizione G. Henle, 1979. In questo caso specifico abbiamo riportato l'edizione Bärenreiter, 2008, per coerenza con il

lavoro generale, senza la pretesa di considerare questa come la versione più corretta, ma lasciando piuttosto all'interprete la scelta di suonare questo La con o senza alterazione, secondo la lettura per lui più storicamente corretta, dal momento che dal punto di vista retorico questo elemento non risulta particolarmente influente sull'analisi.

2.2. Il discorso retorico nelle prime tre *sarabandes* delle *Sechs Partiten für klavier* di J. S. Bach

2.2.1. *Sarabande* dalla Partita n. 1 (BWV 825)

Questa *sarabande*, la prima tra le sei delle Partite, si presenta con la sua eleganza e forza in una struttura bipartita simmetrica, nel complesso molto equilibrata e scandita da ritmi chiari e stilizzati (globalmente in linea con quelli caratteristici della danza), arricchiti talvolta da diminuzioni e *agréments* (che contribuiscono a renderla più dolce). La *dispositio* si ascolta chiara e nitida, in un concatenarsi di sezioni di tipo lineare, dove l'*ornatus* contribuisce a individuarne la lunghezza, la connotazione e i richiami intratestuali.

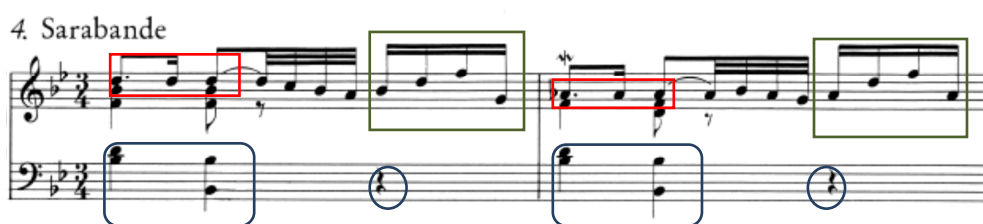
Guardando ora alla prima parte A di danza nella sua interezza, possiamo individuare una sua organizzazione in tre sezioni convenzionali del discorso: *exordium* (batt. 1-4), *narratio* (5-8) e *propositio* (9-12), che tratteremo ora di seguito singolarmente.

Iniziando dall'*exordium*, questo può considerarsi un inizio rappresentativo della danza di sarabanda, retoricamente ricco e affermativo, strutturato in *principium* (vedasi es. 1) e *insinuatio* (vedasi es. 2) e con uno schema ritmico da subito incisivo, di carattere sincopato (tipico nella danza), che utilizza un modello di *pattern* caratteristico della *sarabande* francese, menzionato da Little e Jenne (1991-2001: 96-7). Risulta in questo modo

subito ben udibile in ciascuna delle prime due misure il caratteristico gambo di sarabanda, che rende breve il primo tempo e racchiude il secondo e terzo in una unica quantità lunga, dove si posa l'*ictus*. È interessante notare come la formula ritmica impiegata sia funzionale a questo risultato metrico: si esprime difatti in una croma puntata iniziale con semicroma sul primo tempo (che in un certo senso anticipa con leggerezza e sospensione il secondo), cui si unisce, in un'unica figurazione, il tempo centrale, che per la terza volta presenta la stessa nota ribattuta, che nella sua uguaglianza esprime un'effettiva varietà semantica (mediante l'apporto ritmico e timbrico). Questa immagine si presenta all'interno dell'*exordium* con incisività, aprendo la prima, la seconda e la quarta battuta della frase: omettendo inaspettatamente da questa ripetizione strutturata la terza misura, che risulta invece molto tetica, equilibrata (secondo un altro *pattern* collocato abitualmente in altro contesto nella danza stessa), si rompe lo schema del *pattern* annunciato e allo stesso tempo lo si carica di maggiore tensione. Le due micro-sezioni che organizzano quest'inizio di danza appaiono in questo modo distinte: la prima si presenta fedele al prototipo di danza, in contrasto con la seconda, che invece lo altera, pur rimanendovi ancorata e confermandolo. Avvio tradizionalmente cerimonioso e risonante, in grado di richiamare immediatamente l'attenzione dell'ascoltatore (con una ritmica a lui familiare, ben riconoscibile) e capace da subito di convincerlo all'ascolto, assume dunque nel suo sviluppo un tono più discorsivo, espressivo (inatteso), che parla con maggiore confidenza all'uditore, stemperando un'atmosfera più formale e aulica in cui si inserisce.

Soffermandoci ora sulla prima di queste micro-sezioni, ovvero il *principium*, si rileva come la forza retorica si finalizzi alla *captatio benevolentiae*: la pulsazione centrale (tipicamente rilevante) è rimarcata infatti, non solo dalla struttura ritmica, ma anche dalle figure di ripetizione che si concretizzano nell'epizeusi accordale e nella triplice reiterazione allitterante della voce superiore che, come anticipato prima, si carica di varietà e sinonimia semantica (riproponendo in sequenza la stessa nota in valori ritmici diversi), al punto che possiamo parlare di *tricolon*. Questo, ricco pur nella sua concentrazione, si presta a un'interpretazione curata in

tre colori diversi, di cui il terzo si fa somma dei due precedenti, risultato e punto di arrivo di un movimento che avanza e si ferma e che, a conclusione del secondo accordo arpeggiato (preceduto da articolazione), si prolunga ulteriormente per quanto possibile (vista la durata della nota superiore, legata alle biscrome successive), con una resa più rapida delle biscrome successive, che ne evidenzia la funzione portante (cui le semicrome successive si affiancano con funzione quasi ornamentale). Questa figurazione retorica, che è dunque sintesi di più elementi uniti per rafforzare il risultato emotivo, si ripete uguale in sinonimia nella seconda misura, presentandosi nella sua settima minore, ben udibile e maestosa proprio in corrispondenza del tempo forte di sarabanda, messa ulteriormente in rilievo dall'ellissi di Bernhard al basso e da un terzo tempo che si mostra in epifora con il terzo della prima misura, tale da incorniciare il messaggio centrale, delimitandolo in modo chiaro. Dal punto di vista strutturale, la mano sinistra mantiene le stesse finalità retorica: l'armonia al basso, in anafora nelle due misure, sostiene da subito con un'ottava la sua centralità forte, e la pausa al basso che la segue, che ricorrerà frequente nella danza, si può considerare una vera e propria *suspiratio* caratteristica della danza, che rimarca sia il carattere malinconico della *sarabande* stessa, che il suo andamento ritmico, leggero nel suo terzo tempo, forte al centro.



Es.1. BWV 825 (batt. 1-2)

Con la terza e la quarta battuta il retore si avvicina con un'*insinuatio* al lettore: dopo la chiarezza iniziale, la terza battuta è melodica ed equilibrata, inaspettata in questo contesto che interrompe la periodicità della ritmica di sarabanda, presentando una catabasi della voce centrale che

accompagna l'ascoltatore all'ascolto, quasi a collegare le due sezioni differenti di *exordium* e ad avvicinarsi maggiormente all'ascoltatore. La quarta misura riporta invece coi suoi due primi battiti l'uditore alla formularità iniziale, come a ricordargli il contesto dove si trova, e riproporglielo arricchito, variato.

La terza misura, con un'armonia consonante nel corso della sua catabasi e un ritmo regolare tripartito (che rende anche bequadro il la, che era bemolle invece nella seconda battuta, a conferire qui maggiore equilibrio), presenta nel suo terzo battito una dissonanza dovuta a un ritardo (quasi in una sincope retorica, che rallenta e rimarca emotivamente questo tempo non centrale), che si ripete uguale in epizeusi nella prima pulsazione della quarta misura (dove ritorna inoltre l'iniziale formula ritmica), al punto che possiamo quasi parlare di un'*extensio* della dissonanza stessa (dove però si invertono "semanticamente" le note ritardate, secondo gli accordi -nel primo caso il si, nel secondo il do-). Qui, in corrispondenza di questa dissonanza estesa, si aggiunge la dissonanza procurata dall'appoggiatura inferiore del trillo alla mano destra, che permette di citare il *tricolon* fedelmente un'ottava sotto (trattandosi il mi infatti di un ritardo), e di riportarlo all'attenzione dell'ascoltatore, dopo un momento di "divagazione" intermedio, con un arricchimento espressivo. Interpretativamente è opportuno dunque rimarcare quest'appoggiatura con un leggero *decrecendo* espressivo, *sopralegato* clavicembalisticamente, separato da un'articolazione precedente, che ne valorizza ulteriormente la funzione. Aggiungiamo inoltre che la dissonanza che lega le due battute è proposta all'ascoltatore in un contesto di *parrhesia* che si fa, unita all'alterazione della struttura ritmica, *dulce mel*, *insinuat*io e *climax* espressiva e discorsiva (che l'interprete dunque ha il dovere di rendere nella sua ricchezza, senza tralasciarne le sue funzioni), che giunge a una risoluzione armonica ed emotiva, non casualmente, solo nel tempo centrale dilatato della quarta misura, cui segue in conclusione con una *fuga hypotiposis* con funzione di *transitus* alla parte di discorso successiva. Questa difatti non si presenta come funzionale alla valorizzazione del *tricolon* stesso, ma connessione a ciò che segue, da intendersi interpretativamente come ascesa leggera e

sfuggente, dinamicamente inferiore e libera dal tempo centrale marcato che la precede.



Es.2. BWV 825 (batt. 3-4)

La sezione che segue, ovvero *narratio* (batt. 5-8, vedasi es. 3), si separa dall'*exordium* armonicamente (modulando), e presenta nelle sue prime due battute lo stesso *pattern* ritmico tradizionale di sarabanda che accentua il tempo centrale (qui differente nella sua specifica presentazione ritmica, rispetto all'inizio), alterandosi nuovamente nella seconda parte di narrazione (come era stato per l'*exordium*), dove la struttura si fa dapprima più tetica e melodica, e poi ripropone nell'ottava misura il *pattern* iniziale, quasi realizzando una *narratio-insinuat*io (vedasi es. 4).

La prima parte di *narratio*, apertasi con un accordo dissonante, si presenta nel tempo centrale delle due misure con una chiara dissonanza di settima, rimarcata anche, come detto, ritmicamente (seppur perdendo il *tricolon* iniziale, semplificatosi a *dicolon* in questo contesto) e dall'ellissi di Bernhardt. La prima dissonanza si presenta con una *catachresis* nelle due voci inferiori (che presentano per la terza volta una medesima dissonanza di seconda sulle stesse note, in triplice allitterazione), cui si lega un'*anticipatio* alla voce superiore dell'accordo del tempo centrale. Il do anticipato si fa così sincope nel tempo centrale, risolvendo poi come "invertita": è proprio nelle biscrome che seguono e "risolvono" (e che possiamo tra l'altro realizzare, come nell'*exordium*, più rapide, prolungando l'accordo centrale) che si colloca il mi bemolle che, per quanto non sia palesemente dissonante con il mi bequadro dell'accordo stesso (in quanto la voce corrispondente vi colloca una pausa), si percepisce come una vera *parrhesia*. Questa ricchezza retorica coincide dunque con una misura funzionale ad aprire efficacemente

la narrazione nel suo contenuto e allo stesso tempo rappresentativa dell'andamento ritmico e armonico della sarabanda in genere. La struttura si mantiene analoga anche nella battuta successiva che, ripresentandosi simmetrica, conferma e rinforza il contenuto che il musicista-oratore va in questa sezione trasmettendo e che allo stesso tempo si riconnette, attraverso la sinonimia del basso, all'*exordium* (cui si rifarà esplicitamente non solo nella schematicità bipartita dell'intera sezione, ma anche in questo caso nella simmetria delle due misure, che creano quella che potremmo definire, per analogia, *narratio-principium*). La *gradatio* discendente di semicrome e biscrome che chiude la sesta battuta (non in epifora come avveniva nell'*exordium*) prelude alla seconda parte di *narratio*, in cui il ritmo velocizza, si fa più leggero e adatto a una figurazione melodica ascendente: questa discesa gradiente che la anticipa presenta una *dubitatio* iniziale tra le sue prime due biscrome e quelle precedenti del tempo centrale che, non solo rimarca e rallenta il tempo centrale, ma ne accresce anche la resa emotiva, attraverso l'esitazione sospirante, la *suspence* che procura.



Es.3. BWV 825 (batt. 5-6)

La seconda parte di *narratio* si fa subito, come anticipato, melodica ed equilibrata, di nuovo meno in linea con il carattere ritmico tipico della sarabanda, riprendendo così la schematicità ritmica dell'*exordium-insinuatio*, di cui si ripropone l'accostamento di una misura tetica ed espressiva a una misura nuovamente marcata nel suo tempo centrale. La ripresa non si verifica solo a grandi linee nella ritmica ma anche nel recupero della formula retorica protagonista del *tricolon*, che si ripropone nella battuta 8 con la stessa collocazione che aveva nell'*exordium-*

insinuatio, qui percepibile però in maniera velata, indiretta, nascondendosi difatti all'interno di una figura più fitta e ripiena. Per queste analogie evidenti si è associata a questa sezione la sigla *narratio-insinuatio*.

Nella misura 7, ripartita in tre tempi evidenti che si affermano senza farne prevalere uno centrale (in modo analogo a quanto accadeva nella battuta 3, che andava così discostandosi dalle misure circostanti con accento al centro), vediamo a livello di *ornatus* che la *fuga hypotiposis* che riempie la pulsazione centrale riprende il modello di quella della battuta 4 dell'*exordium-insinuatio* (dove già infatti si allontanava dalla formula tipica di sarabanda) e si colloca in un contesto tetico (e non più di arsi), dove la mano destra ascende leggera gradualmente nel suo racconto, in modo uguale tra i tempi, sino alla sospensione armonica totale dell'ottava battuta, con la dissonanza sulla dominante.

L'ottava misura, come si è detto per la battuta 4, riporta a un accento centrale marcato ritmicamente e, in questo caso, anche armonicamente, dove la dissonanza che si concentra solleva la misura in arsi, antitetivamente al comportamento tetico di quella che la precede. Particolare in questo contesto è la formazione del *tricolon*, cui abbiamo fatto cenno poco sopra: la formula che finora si è sempre espressa esplicitamente qui si fa implicita, individuabile all'interno di un'altra ritmica che si presta palesemente a una sua variazione formale, che distingue nell'interpretazione una prima versione dal ritornello, una lettura "regolare" da una sua "decodificazione", traduzione e al tempo stesso ornamentazione.¹⁶ La *narratio* si fa così non solo portavoce di un impianto strutturale e ritmico già sviluppato, ma ricopre anche il ruolo di ricordare alla mente dell'ascoltatore la cellula-chiave della danza, senza però annoiarlo con una ripetizione uniforme e omogenea, e per questo servendosi della pratica barocca per eccellenza di *varietas*. L'interpretazione così intesa della misura 8 si dovrebbe dunque pensare globalmente in funzione della voce superiore, che non compare

¹⁶ Per rendere esplicita questa cellula si conviene che è possibile realizzare la prima nota come voce superiore autonoma, che si esprime con una croma puntata, così da mantenerne la durata anche quando a suonarsi sono le altre quattro note che la dividono dal successivo Sol che, se si eseguono come semibiscrome, si fanno ulteriore richiamo simmetrico del principio della misura 7. Possiamo infatti dire che proprio il primo tempo della misura 7 tentava già di ricordare, in maniera alterata e lontana, la cellula modello cui facciamo riferimento, per poi svilupparsi in maniera sempre implicita ma più efficace nella misura 8.

scritta come voce autonoma nel suo primo battito, ma appare come tale solo a partire dal tempo centrale: su questo battito la struttura si fa sinonimica del tempo centrale della prima misura, con le sue biscrome discendenti, così che l'allusione non è così mascherata come potrebbe apparire a uno sguardo approssimativo, ma è invece ricca di significato e contenuti uniti tra loro con grande equilibrio. Sta dunque all'interprete, anche in questo caso, coglierla e renderla nel modo più completo ed espressivo possibile: la celebrazione della *sarabande* è anche citazione, formularità e mutazione.



Es.4. BWV 825 (batt. 7-8)

L'ultima sezione della prima parte (vedasi es. 5) è da noi stata identificata come *propositio* (batt. 9-12), sezione che vuole riassumere il contenuto principale del discorso e farsene cioè dichiarazione. Il “parlare” qui si esprime di nuovo in modo più narrativo e fluido, “allentato” nella descrizione dal prolungamento di risoluzione armonica che descrive. Focalizzata sulla malinconia e sull'espressività del tema (più che sulla caratteristica ritmica di danza), questa parte di *sarabande* perde nelle prime due misure il tipico tempo forte centrale, esprimendosi invece attraverso il *pattern* tetico che scandisce uguali i tre tempi, per realizzare poi nelle due ultime misure una emiolia, che contribuisce ad allontanare definitivamente la sezione da un precostituito schema ritmico tradizionale. La *propositio* dunque, enunciazione e “culmine riassuntivo” della danza, non si presenta nei canoni ritmici caratteristici della stessa, ma nell'espressività del discorso globale di cui forma parte, pur in grado ancora una volta di unire al suo interno gli elementi che la caratterizzavano e rivelavano da subito come tale (come l'emolia o il *tricolon*, cellula chiave dell'intera danza), arricchiti semanticamente. La *propositio* si può dire che è dunque sintesi della varietà

espressiva di questa danza stessa e delle tecniche che da sempre la caratterizzano, qui usate con un'ampia libertà espressiva.

Osservando le prime due misure, notiamo che queste, come le precedenti sezioni, si presentano tra loro simmetriche e bilanciate, in una prima battuta che ascende, con formulazioni ritmiche associate a dissonanza (poi riprese di nuovo nella quartultima e terzultima battuta della danza), cui risponde una seconda misura discendente, formata di *fugae hyposiposis* in successione sinonimica: la simmetria disegna così due misure antitetiche, che si rispondono nel loro contrasto di ascesa e discesa accostate, e annuncia la conclusione della prima parte attraverso la sintesi del carattere misto della danza intera. Queste *fugae* paiono riprendere, ribaltandolo, l'elemento che nella quarta battuta faceva da *transitus* tra sezioni, che si fa qui melodia protagonista: viene dunque risemantizzato un elemento utilizzato in precedenza, facendogli acquistare un significato determinante a livello espressivo. Questa intera parte melodica, se si vuole intendere come connessa esplicitamente alla melodia della *narratio* e alla formularità della danza intera, si presta a una *variatio*, nel suo ritornello ad esempio, che sul primo e secondo tempo, in modo analogo a come avviene nella precedente misura 8, permette di rendere udibile il *tricolon* (nella sua voce superiore, che andrebbe così a distinguersi da una mediana, che visivamente appare invece coincidente e assorbita), anch'esso "mascherato" in un contesto di "ripieno melodico" e sempre nella collocazione a inizio misura. Questo è difatti l'elemento chiave che accompagna il procedere dinamico dell'intera danza e che anche qui risulta significativo, se lo si realizza come tale, per rappresentarla al completo nella sua sommaria proposizione. Il *tricolon* riprodotto come "ornamentazione", come scelta interpretativa che interviene sul testo originario, si ripete poi invece più chiaramente e con *variatio* al termine della penultima battuta (a cavallo tra penultima e ultima misura, misura 11 e 12, arricchito inoltre dal trillo che, posto al principio, contribuisce a enfatizzare ulteriormente l'elemento).

Il tempo centrale della battuta 11 contribuisce al prolungamento della risoluzione armonica e rallenta ritmicamente e melodicamente la discesa che conduce alla fine della sezione, con tensione e sospensione percepibili nella

consonantia impropria, che si presta a una rapida ornamentazione scritta per intero con la sua risoluzione ed è associata anche a un *saltus* di sesta ascendente tra le ultime due note, che si percepisce nitidamente e potrebbe intendersi come *duriusculus*. Il ritmo della penultima e dell'ultima misura (che è in *sinonimia* tra l'altro con la battuta finale della danza) si può notare che viene alterato dal suo andamento tipico: l'elemento della nota puntata che caratterizza secondo e terzo tempo si può anticipare anche sul primo in una sua interpretazione, per coerenza con il contesto e contribuire al rallentamento della misura, che ancora si muove. L'accento emiolico, tipico della sarabanda, che qui si colloca e provoca una ritmica che perde la fluidità delle misure precedenti, e fa piuttosto rallentare e fermare, si unisce e rafforza anche l'ultima citazione, nella parte, della cellula-chiave della danza intera che, spostata dalla sua collocazione finora vista, permette in un certo senso di arricchirla di significato e di ottenere così il massimo risultato della tradizione della danza, seppure in un discorso che, rappresentativo, supera nettamente la stessa.



Es.5. BWV 825 (batt. 9-12)

Alla luce di quanto finora visto in questa prima parte di danza, in particolare rispetto alla cellula-chiave del discorso che è il *tricolon* e alla sua funzione tematica e ritmica che assolve nel contesto, riteniamo opportuno rivedere terminologicamente la nostra analisi.

Il nostro *exordium* infatti non solo si presenta come tale, introduzione alla danza, al discorso stesso, ma rivela anche la trama intera nella sua essenzialità e concentrazione, rappresentata dal *tricolon* medesimo, che si ascolta nitidamente da subito in un'apertura che così si fa quasi *in medias res*: per questo si pensa sia forse più opportuno, in questo caso specifico, parlare di *exordium-narratio*. Difatti l'*exordium* è molto più di un solo *exordium* e la *narratio*, oltre che riprendere strutturalmente e contenutisticamente l'*exordium* stesso, non basta a se sola, ma è da considerarsi come prolungamento ed estensione di una sua "anticipazione" esordiente. Allo stesso modo la struttura bipartita della *narratio*, specie nella sua seconda parte, potrebbe prestarsi a una denominazione ulteriore, come *narratio-insinuatio*, vista l'analogia strutturale e contenutistica che presenta con l'*insinuatio* dell'*exordium*, sebbene questa terminologia sia per noi secondaria rispetto a quella necessaria che desideriamo precisare per l'*exordium*.

La sezione B della danza invece presenta, rispetto alla struttura e all'ordine tradizionale del discorso retorico, alcune particolarità, in quanto da subito se ne rileva un approccio chiaramente simmetrico che però altera un'aspettata successione di parti del discorso, qui più libera, seppure nell'ordine scandito del tutto.

L'*argumentatio* (batt. 13-20) che struttura questa seconda parte si apre alla dominante della tonalità d'impianto e presenta una ripetuta conferma delle idee tematiche esposte nella parte A, cui si oppongono talvolta le loro confutazioni.

Essendo, come anticipato, l'*exordium-narratio* della prima parte la chiave tematica della danza stessa, qui non si può che rimarcare il fatto che la si veda ripresa non solo nella sua cellula chiarificatrice ma anche nella sua struttura intera. Per questo si è deciso di chiamare questa parte di *argumentatio* "*ri-exordium-narratio*" (batt. 13-16, vedasi es. 6), in quanto si presenta come riproposizione variata del semplice *exordium* stesso. Il *tricolon* si ostenta chiaro e cristallino nelle medesime posizioni all'interno delle misure, ribadendo nuovamente il carattere ritmico di sarabanda, contrapposto alla sua "confutazione" (per quanto riguarda la battuta 15): il

salto che separa il primo *tricolon* dal secondo è, come nella sezione A, un salto di quarta (qui ascendente, lì invece era discendente). La *variatio* vera e propria dunque non intacca la struttura ritmica e tematica portante, bensì il terzo tempo che la incornicia, giocando dialetticamente con un percorso melodico antitetico a quello dell'*exordium* effettivo. Si sviluppa in entrambe le misure una *gradatio* (che parte in realtà da una cellula del tema stesso, poi variata), che dal punto di vista interpretativo è opportuno rendere libera, leggera, con un ritmo che diventa “sfalsato”, “in rincorsa”, tale da dilatare il battito centrale, e rendere questa costruzione quasi un’ornamentazione scritta esplicitamente e piacevole da variare ritmicamente, ogni volta che la si suona. Queste note discendenti si possono realizzare diversamente tra una prima e una seconda interpretazione, specie dal punto di vista ritmico: infatti le biscrome e le semibiscrome si prestano a una mutazione esplicita, potendosi realizzare liberamente anche come terzine discendenti, che riprendono il raggruppamento ritmico delle biscrome del tempo centrale, staccandolo dall’unità di cui forma parte, così da renderlo terzina autonoma che muta lo schema che ci attenderemmo, arricchendolo, ed estrania l’ascoltatore. Il terzo tempo si fa perciò prolungamento di una discesa che prende avvio sul suo tempo centrale, con cui si fa tutt’uno, senza spezzarsi tra un tempo e l’altro. Con la battuta 15 che, simmetricamente all’inizio di sonata, presenta nel suo impianto un’alterazione dell’accento ritmico centrale di sarabanda (facendosi tetico), notiamo come la figurazione stessa, ritmica e melodica, sia citazione della *propositio* e dell'*exordium* stesso: il primo tempo cita infatti la formula ritmico-melodica centrale della misura numero 9 della *propositio*, seguita nei due tempi successivi dalla formula centrale della seconda battuta, riproposta in modo speculare (realizzando inoltre sul secondo tempo una sincope tra la voce inferiore e quella superiore). La citazione si fa poi vera e propria anafora nella battuta 16, con la reiterazione, in corrispondenza dei primi due tempi, della battuta iniziale del brano, seguita da una paronomasia (dove il Sol è quello un’ottava sopra) in *fuga hypotiposis*. Questa citazione tale e quale che apre la misura e chiude la sezione (che in un certo senso si fa prova di veridicità delle citazioni dei *tricoli* precedenti) è come se ci riportasse in una struttura anulare, dove in *ringkomposition* gli *exordia* si legano e si fanno dichiarazione

contenutistica della danza tutta e suo riassunto autosufficiente e totalizzante, così che l'anafora diventa un'effettiva epanadiplosi.



Es.6. BWV 825 (batt. 13-16)

La parte successiva di *argumentatio* è stata identificata come *confutatio* (batt. 17-20, vedasi e. 7): ancora una volta riprende la successione ritmica bipartita (come l'*exordium* e la *narratio*) di quattro misure di cui le prime due (sinonimiche) e l'ultima presentano il tempo centrale rimarcato, a cornice della terza battuta che si allontana dalla scansione tradizionale, facendosi tetica.¹⁷ A livello di scansione globale, il *pattern* ritmico si ripresenta come quello della *narratio*, ma fedelmente e in modo invariato nel dettaglio si ripropone solo nel basso. Le battute 17 e 18 inoltre si presentano melodicamente in chiara sinonimia nei primi due tempi di ciascuna, con una formula nuova al contesto, che si apre nella prima battuta con una dissonanza, rimarcata ulteriormente dall'ellissi di Bernhard e rafforzata dall'accordo largo dissonante che occupa il tempo centrale e lo accentua. A livello formulare non è dunque la corrispondente *narratio* che viene ripresa, bensì il suo aspetto “macroritmico”, in linea con la danza intera: a citarsi esplicitamente è, nell'ultimo tempo invece, la cellula centrale della prima misura di *exordium*. La *confutatio* difatti fa della “centralità” principiante, accentuata e rivelatrice della sarabanda intera, una

¹⁷ Questa struttura così organizzata al suo interno, che semanticamente facciamo corrispondere alla *narratio* della parte A, si ritiene conferma, con la sua quarta battuta che presenta l'esplicito *tricolon*, della nostra lettura della battuta 8, dove il triplice Sol ribattuto si mascherava implicitamente ma era da noi dichiarato come tale esplicitamente.

figura indebolita, traslata fisicamente e semanticamente a un contesto diverso, che la confuta e svuota della rilevanza che ricopriva, riducendola a un nuovo ruolo secondario. La diciannovesima misura, con un'espressione in triplice sinonimia tetica, premette (come ci aspetteremmo) a una ultima misura confutativa con tempo centrale solido, chiarificato e evidenziato dalla citazione del *tricolon* caratteristico iniziale, qui addirittura in anafora con quello che apre la sezione B. Di nuovo quindi la formula caratteristica si conferma, creando una misura di *confirmatio* nella *confutatio*, un'affermazione nella negazione, che riesce a richiamare l'ascoltatore al contesto di danza chiaro e caratteristico, dopo una divagazione spaziosa (collegandosi poi anche nuovamente con un *transitus* di biscrome e semicrome alla sezione successiva). Osiamo dire che questa ripetizione formulare anaforica realizzi un'ulteriore struttura anulare nella sezione, in questo caso interna e circoscritta alla stessa, che così isola e delimita l'*argumentatio* intera, come parte del discorso che nella sua solidità e struttura si apre e chiude con le stesse parole, con gli stessi intenti espliciti che si confermano e rafforzano dopo i confronti antitetici avvenuti. Il discorso così si amplia e chiarifica, ricongiungendosi in uno stesso luogo retorico che assume un significato allargato e che allo stesso tempo ricopre un ruolo formulare, "movibile" in contesti differenti, a seconda delle funzioni metriche e semantiche, ma che si mantiene ben udibile e chiaro



Es.7. BWV 825 (batt. 17-20)

Ultima parte della danza è la *peroratio* (batt. 21-28, vedasi es. 8) che, più lunga di quanto si sia abitualmente soliti individuare, riporta la danza nella tonalità d'impianto, quasi distaccandosi dal contesto precedente. Dopo una struttura ritmica che, come si è visto, in questa sezione B della danza si è finora ripetuta in maniera simmetrica alla parte A, notiamo in queste prime battute (che fanno della parte B la sezione più lunga della danza e di questa la parte più ampia finora incontrata) un *pattern* ritmico che è tetico, nuovamente tripartito, nelle misure 21, 22 e 23, seguito da una misura 24 che riporta invece l'accento al centro. Proprio da questa misura la mano sinistra, che già nella misura 23 si "slegava" dalla mano destra (e infatti nel ritornello sarebbe interessante realizzare una mancata realizzazione sincronizzata delle due mani sull'ultima semicroma di ogni tempo, per enfatizzare ulteriormente i ritardi e anticipare lo spostamento ritmico che segue), avvia una serie di spostamenti di accenti, di carattere emiolico. Difatti alla mano sinistra il *pattern* ritmico del *tricolon* (anche se con note differenti qui), anticipato in un certo senso dallo schema ritmico puntato della battuta 23, senza un effettivo sviluppo, si presenta qui a cavallo tra il terzo tempo e il primo della battuta successiva e insiste in una sua variante, ampliata, nel tempo centrale nella misura 26. L'andamento ritmico della mano sinistra si può notare che si slega interamente in questa parte da quello della mano destra, creando quasi un' "emiolia" interna tra le due voci, che si inseguono e separano: la formula essenziale che qui si ripete, evidenziata dagli abbellimenti sulla prima nota, pone il terzo *cola* del *tricolon* (quello accentuato) sul primo battito della misura e non più su quello centrale, sino alla misura 26, spostando dunque il *pattern* ritmico iniziale nello scorrere delle misure. Solo nella ventiseiesima misura ritorna, in un certo senso, quel sentimento ritmico centrale di cui si caratterizzava al principio (per quanto ormai completamente variato e allargato). La ritmica della mano destra in queste misure invece è molto più regolare, tripartita e solo tra l'ultimo tempo della penultima battuta e il primo dell'ultima si presenterà un equivalente spostamento di accento, pur non scritto esplicitamente dalla formula ritmica, ma preferibile da realizzarsi come tale, con l'esecuzione udibile del *tricolon*, nuovamente velato, come avveniva in altri spazi della danza.

La *peroratio*, nel suo insieme, prende avvio con due misure legate, incastonate in questa ultima ricca parte di danza per la loro preziosità emotiva: il lungo trillo della mano destra, quasi rallentando e fermando il movimento della danza, accompagna l'oratore nella sua parte finale con commozione, generando nell'ascoltatore un *motus animi*. Il trillo “quasi solo”, costruito con appoggiatura iniziale, crea difatti un'udibile dissonanza col basso che, rimarcata dalla più volte utilizzata ellissi di Bernhard, avvia un chiaro momento di tensione emotiva estraniante, che ascende in una *climax* emotiva, che conduce a un punto di ζενικόν della danza, dove il “barbarismo” si fa familiare, e l'estraniamento è picco emozionale. È proprio in questa sezione che infatti si interrompe di nuovo la tradizionale ritmica di sarabanda che si esprime invece privilegiando il comportamento emotivo, creando così un legame forte di *sympatheia* tra “oratore” e ascoltatore. L'ornamento nella sua durata è in grado inoltre di realizzare una sorta di *prolongatio* che, per essere percepibile nella sua complessità e ricchezza, è opportuno da una parte che venga sostenuto da una mano sinistra che ne scandisca il ritmo tetico e dall'altra che il trillo stesso alla mano destra venga realizzato accelerando e quasi crescendo dinamicamente, andando così a rinforzare e incrementare la *climax*.

Le battute che seguono, nelle quali si conferma ancora l'intento esplicito di Bach di *movēre* il suo spettatore, si fanno, sempre all'interno della *peroratio* (che in maniera assoluta si esprime realmente nelle due misure sopra dette), *confirmatio* di cellule della prima parte di danza. Si recuperano così anche in questa conclusione elementi ritmici e melodici della sarabanda intera che, realizzando ritardi ed emiolie, concentrano l'essenza della danza e la tensione emotiva: nella battuta 23, alla realizzazione delle *consonantiae improprie* che si creano, contribuisce la catabasi del basso, che riprende quella della battuta 3 esordiale, spostandone qui l'accento, mentre la mano destra riprende la formula utilizzata alla battuta 19 nella *confutatio*, qui in tonalità d'impianto. In entrambi i “prestiti”, le due misure tetiche e prive del ritmo caratteristico di sarabanda, contribuiscono a confermare questo senso narrativo della danza. Nella battuta 24 invece si riprende in parte la battuta 11 della *propositio*, nella sua dissonanza di quarta, qui speculare (e provocata da ritardo), e nello

spostamento di accento sull'ultimo tempo, che provoca emiolia, con il *tricolon* al basso, nuovamente realizzato con il primo elemento ornamentato (ben chiaro). Come anticipato, da questa misura le due mani parlano con ritmiche differenti, che si uniscono anche a citazioni tematiche, che appunto lo confermano: nelle battute 25 e 26 nella mano destra si ripete in sinonimia una cellula del tema esposto alla battuta 9 della *propositio*, utile alla definitiva convinzione dell'ascoltatore, supportato dalle dissonanze che si creano in coincidenza dei *trilli* alla mano sinistra (per l'appoggiatura iniziale o per la nota reale stessa) o del ritardo o della *parrhesia* che si crea tra le due voci (come nella battuta 26). Se la mano destra nella misura 25 mantiene un accento sull'ultimo tempo, la mano sinistra lo trattiene sul primo e allo stesso modo nella battuta successiva il ritmo nella destra pesa maggiormente sull'ultimo tempo, mentre la mano sinistra lo slitta su quello centrale. Dal punto di vista formulare questa ripresa abbondante della *propositio* fa di questa parte di *peroratio* una *confirmatio* della stessa, ricollegandosi in maniera simmetrica alla fine della prima parte. Queste ultime misure, cariche di dissonanze¹⁸, innalzano sino a fine brano la tensione emotiva (a mantenimento della *climax* che si era aperta alla misura 21), sfociando poi nell'ascetica *fuga hypotiposis* del primo battito della penultima battuta, che anticipa l'ultima citazione che chiude la danza.

Infine la linea melodica superiore nell'ultimo tempo della battuta 27, unito al primo dell'ultima misura (quasi rifacendosi al modello della battuta 12), cita per un'ultima volta alla mano destra (e non più alla mano sinistra, come avvenuto nelle misure precedenti), mascherato nuovamente all'interno di un'altra figurazione (in questo caso una quartina) un *tricolon* variato (collocato alla tonica), privo dell'originaria chiara tripartizione ritmica, qui riempita (come avveniva in precedenza anche nella *narratio* e nella *propositio*), ma comunque ben riconoscibile e per questo preferibile da eseguirsi come tale. Anche questa collocazione della cellula ritmica permette di alterare emiolicamente un'ultima volta la scansione dell'accento

¹⁸ Le dissonanze delle battute 23, 26 e 27, secondo alcuni studiosi, paiono documentarsi come il frutto di un'interpretazione *ex tempore*, che sarebbe stata eseguita da Principe Leopold (musicista che suonava la viola da gamba, che risulta da un documento il dedicatario dell'intera Partita e di un testo poetico annesso) e dal suo Cappellmeister (violinista e violista).

della melodia, che infatti si sposta sul primo tempo dell'ultima misura, come avvenuto nel finale della parte A e come avvenuto anche nelle precedenti misure per la mano sinistra. Dopo questa *variatio* retorica che arricchisce, recupera, ma non ripete in maniera invariata, la danza si richiude sinonimicamente con le stesse parole della chiusa della prima parte, nella loro tonica, come conferma nella conferma, equilibrio ritrovato e portante che riesce a menzionare, con il pretesto dell'ascesa emotiva,quasi catartica (in una lettura aristotelica), gli elementi protagonisti della danza (non con una banale ripetizione, ma con una loro apparizione discreta, mutata e nuova) e la varietà globale che ha caratterizzato l'intera danza.



Es.8. BWV 825 (batt. 21-28)

2.2.2. *Sarabande* dalla Partita n. 2 (BWV 826)

Da uno sguardo retorico generale e ampio possiamo dire che questa *sarabande*¹⁹, bipartita, come tutte le danze, si presenta, in confronto con la sarabanda della partita I, con una seconda parte di lunghezza doppia rispetto alla prima parte A, che rende così asimmetrica e sbilanciata la struttura, a differenza dell'impianto simmetrico ed equilibrato che caratterizzava l'altra danza.

Dapprima guardando alla parte A della danza, costituita di appena otto battute, possiamo dividerne la struttura in tre piccole sezioni autonome, seppur molto connesse tra loro: *exordium-narratio* (batt. 1-2), *narratio* (batt. 3-4), *propositio* (batt. 5-8).

L'avvio del brano si propone subito, nel suo intento di *captatio benevolentiae*, malinconico e piangente, in grado di immergere l'ascoltatore immediatamente nell'umore patetico e malinconico della danza: emergono le cellule ritmico-tematiche principali che poco dopo, già nella terza sezione, saranno riprese, come a fissarle e chiarirle ulteriormente all'ascoltatore, facendo così dell'*exordium* un momento rivelatore della danza stessa. In queste due battute iniziali includiamo già un senso di narrazione, che infatti identifichiamo parlando di *exordium-narratio* (vedasi es. 1), in quanto nuovamente (in modo analogo alla sarabanda della partita BWV 825) il principio della sarabanda, in un contesto così ristretto come quello di danza, racchiude più del senso esordiale stesso, includendo già parte della narrazione, che si esprime nelle due misure seguenti.

¹⁹ Questa *sarabande* in particolare, analogamente alle altre danze di questa intera Partita, è stata studiata per le sue evidenti analogie armoniche con una sarabanda di Kuhnau, di cui sono in particolare le relazioni tra gli intervalli nella melodia iniziale della mano destra a riprendersi, a partire dai primi due tempi della prima battuta, corrispondenti alla prima battuta (con valori più brevi) e al primo tempo della seconda in Kuhnau. A essere paragonata è anche la progressione, che si vede affrontata in maniera analoga, con l'aggiunta di un approccio quasi improvvisativo di Bach, che sfocia poi in un passaggio atipico nel primo tempo della terza battuta, che nella nostra analisi retorica sarà infatti oggetto di interesse.

In tonalità di Do minore, tono per eccellenza del triste e del lamento (a dire di Rameau), quest'incipit breve, di appena due misure, pare servirsi ritmicamente del primo dei *patterns* identificati da Little and Jenne (per quanto non fortemente marcato e di carattere non cerimonioso e aulico, come tipico della danza, bensì melodico e molto espressivo, senza dunque un accento di danza fortemente marcato), in quanto nella prima misura la voce mediana pare scandire un'appoggiatura tra il primo e il secondo tempo che ha nel battito centrale il suo accento, il suo peso maggiore e prolungato (e con la voce superiore che si prolunga sino al terzo tempo, così da ridurlo e privarlo completamente di accento), che contribuisce a formare nella prima misura il piede giambico di sarabanda. Nella battuta successiva l'accento però si percepisce invece sul primo tempo (per quanto la figurazione ritmica sia la stessa) e pare confermarlo il fatto che la voce mediana che rimane sospesa sul Sol "evolve" solo nella terza battuta con l'anabasi che la riguarderà. A confermare quest'accentazione ritmica, è la struttura armonica che nella prima misura pone un accordo di settima nel tempo centrale, procurando un aumento di tensione, anticipata invece già al primo tempo nella battuta successiva. Lo schema che ci attenderemmo dopo, a continuazione di questo primo *pattern* proposto, muta invece in un altro, rompendo così un senso di continuità ritmica strutturale. Dal punto di vista armonico, le dissonanze in queste misure spaziano in realtà anche negli altri tempi, al di là dello schema ritmico di cui si compongono (una dissonanza di seconda ad esempio nel primo tempo si percepisce chiara, così come l'equivalente sull'ultimo tempo della seconda battuta). Queste accentuano l'elemento patetico di questa danza: per esempio ciò è esplicito nel tempo centrale della prima misura dove, a una quarta preparata, segue un intervallo di *tritono* tra voce superiore e inferiore (con *superiectio* del Mi che innalza la tensione, sospende, stupisce e cui risponde nella misura successiva simmetricamente la *subsumptio* del Do, che compie la stessa funzione senza annoiare o lasciarsi aspettare), che si prolunga sino al terzo tempo della misura, così che la dissonanza occupa un tempo maggiore. La voce centrale, che nella stessa misura crea, con la voce superiore, il primo intervallo di quarta, apre il discorso creando al suo interno un intervallo di seconda discendente, che annuncia il tono lamentoso della danza: l'andamento

contrasta così con la sesta ascendente che la voce realizza invece nella seconda battuta, come *saltus duriusculus*. Nel primo caso, sostenuto da una mano sinistra che realizza un'ottava (da realizzarsi preferibilmente legata, quasi a considerarsi un'intera preparazione di dissonanza, ad addolcire e rimarcare il carattere triste e drammatico), è come se l'oratore si calasse da subito in un discorso sospirato, lamentato, che si ripete, si chiarisce e ferma nella seconda battuta, dove di nuovo è la dominante che si fa punto di partenza della misura e prelude, come detto, all'anabasi della terza misura. Nella seconda misura in particolare le voci media e inferiore compiono insieme inoltre un *saltus duriusculus* di sesta maggiore ascendente, in parallelismo tra il primo e il secondo tempo.

A livello ritmico e narrativo è opportuno evidenziare interpretativamente la voce centrale che anima queste misure, parla e spiega, pronunciandola in maniera comprensibile e definita. È secondo noi infatti opportuno rimarcare il Fa del tempo centrale nella prima misura, e il Sol del primo tempo nella seconda, attraverso una piccola articolazione naturale prima della nota e un *sopralegato* tra la stessa e le note successive, il più possibile efficace, per farne prolungare la sonorità. Dall'altra parte le crome della mano destra che sinonimicamente nell'ultimo tempo delle due misure si ripetono, preparando la nota di arrivo della misura successiva, possono essere rese con leggerezza, mentre la mano sinistra che sostiene il tutto, nel suo impianto conferma un avvio poco cerimonioso ma più cantabile, che non vuole “scandire” nettamente ma “accompagnare”, quasi “cullare”. Nel basso questo si realizza con un'espressione che si fa ripetizione sinonimica nel tempo centrale e nell'ultimo, per mantenerne la solidità pur nella forza espressiva. Difatti gli intervalli larghi sui tempi dispari, connessi tra loro da semicrome per grado congiunto, creano una figurazione interessante dal punto di vista interpretativo: le ottave e le seste, che dividono in un certo senso la parola a metà, rallentandola, lasciano intendere un discorso che non vuole essere sostenuto, aulico, ma efficace nella sua dolcezza, che è tale da evitare salti spezzati e isolati, ma desidera procedere in modo armonico, congiungendo per grado le distanze maggiori, che non sono forti ma apportano respiro e consonanza, così da accompagnare il suo movimento senza durezza ma con delicatezza. Perciò saranno questi i tratti costanti

caratteristici di tutta la danza, riassunti in questo inizio rivelatore: intervalli consonanti principalmente di ottava e di sesta resi nella loro “pienezza” e connessi da una notevole presenza di grado congiunto che accompagna l’ascoltatore per mano, impedendo ogni durezza. Tra questi la figurazione che spicca costante e risonante è la serie di tre note per grado congiunto ascendente o discendente che quasi sempre si colloca quasi “in levare” nel suo tempo, agganciata al battere, tranne rari casi (come sarà la battuta 4, dove questa si colloca sul primo tempo), e che quando si trova nel finale del terzo tempo si percepisce quasi come un’anacrusi. Strutturalmente infatti le due misure, a differenza della sarabanda della Partita I, non presentano una effettiva sinonimia fedele e simmetrica, ma ciò nonostante presentano le figure tra loro connesse “quasi sinonimicamente”, in una linea che è unica, nella sua molteplice *variatio*.



Es.1. BWV 826 (batt. 1-2)

La parte di *narratio* (batt. 3-4, vedasi es. 2), anch’essa sintetica e concisa, riproduce autonomamente un altro *pattern* tradizionale di danza (il quarto tra quelli di Little and Jenne), che interrompe così il precedente, molto più discorsivo, specie nella sua prima misura: lo potremmo dire costituito di un tribraco (nella prima misura, dove si susseguono tre brevi di uguale durata) e da un giambo. Questa struttura che procede in modo narrativo per grado congiunto nella voce centrale, qui in anabasi, si è già in un certo senso individuata nella terza battuta della sarabanda BWV 825 (che formava parte dell’*exordium*), dove il cammino melodico si realizzava invece in catabasi: il basso che la sostiene non è più costituito di semiminime, bensì di crome in salti di ottava che riprendono il basso del

primo tempo della battuta 1. Questa tecnica riesce dunque ancora nell'intento di "cullare" e, in un contesto già narrativo, aumentare la dolcezza, togliendo in parte la solennità più formale: per questo nell'interpretazione che ne daremmo si reputa opportuno realizzare questi salti di ottava uniti da legatura (come si è detto già per il primo tempo della prima misura), così da rendere più avvolgente il sostegno del basso e allo stesso tempo lasciarlo respirare in maniera più libera tra un gradino e l'altro dell'ascesa. Questa appoggia i suoi primi due "passi" della mano destra su un La e un Si bequadro, che vanno a contraddire i precedenti La e Si bemolli, realizzando così un *passus duriusculus*, che è preferibile rimarcare con un'articolazione prima del primo bequadro: in questo modo si permette di far sentire all'ascoltatore il cambio di parte di discorso, che isola perciò questa seconda sezione sia dall'*exordium* che dalla successiva battuta di *narratio*. L'anabasi della voce centrale giunge però sino al primo tempo della quarta battuta, per mutare qui in una nuova struttura ritmica e formulare, mentre la voce superiore, che a essa si lega, altro non fa che riprendere la formula del primo tempo della seconda misura, da cui in realtà inizia l'ascesa stessa, per quanto sospesa e interrotta negli altri due tempi della misura. Quest'ascesa graduale si mantiene uguale nei primi due tempi in *gradatio* per poi mutare in *variatio* sulla seconda parte del terzo tempo, rompendo così lo schema aspettato. Con la battuta successiva poi la metrica cambia, spostando l'accento su secondo e terzo tempo della misura, dove il ritmo rallenta (creando un metro giambico appunto), prima con il trillo sul Si e poi completamente con il Sol, chiudendo così la sezione alla dominante. La mano sinistra nel suo primo battito di questa quarta misura realizza simultaneamente un disegno sinonimico, in una *harmonia gemina*, cui segue negli altri due tempi un cammino per grado congiunto che accompagna con leggerezza il percorso narrativo, facendolo muovere con grazia nella sua stasi.



Es.2. BWV 826 (batt. 3-4)

La parte di *propositio* che segue (batt. 5-8, vedasi es. 3), rappresentativa della danza stessa a livello semantico, inizia da subito, separandosi nettamente dalla battuta precedente per mezzo di un salto di sesta minore ascendente che forma nuovamente un *saltus duriusculus*, preferibilmente da marcare interpretativamente con una cesura. Nelle prime due battute della sezione il *pattern* ritmico utilizzato ripete quello della prima misura dell'*exordium-narratio* (si ripropone così il piede giambico), in quanto questa sezione si fa esplicita affermazione del discorso e per farlo mantiene ed espande la cellula iniziale della prima misura già lì rivelatrice, che qui si colloca in un contesto modulante e la riafferma. Interessante notare come a un'inalterata ripresa ritmica corrisponda invece nel disegno melodico della mano destra delle prime due misure un ribaltamento delle forme laterali (in sinonimia con la ben riuscita intenzione di fissare il concetto, che già aveva aperto il discorso, e mutarla di colore pur ribadendola), così che consequenzialmente anche la figurazione centrale muta, perdendo il salto di settima che caratterizzava il principio, realizzandosi qui invece per grado congiunto, mentre il basso si ripete con piccola *variatio*. In questo modo notiamo che, attraverso questo stratagemma ritmico, il *pattern* di entrambe le misure presenta un accento più forte centrale, unito a una forte espressione melodica di entrambe le voci, che procedono per grado congiunto, creando nella mano destra, discendente, un chiaro carattere patetico, sofferente, che va accentuandosi ancora in una realizzazione interpretativa con *sopralegato*. La prima nota di questo tempo in entrambe le misure discende, quasi come se i due tempi si legassero in una sola grande appoggiatura che unisce l'accento centrale e lo fa ben sentire. Le due misure sul primo tempo disegnano una catabasi che

termina poi sulla battuta 7, dove si mantiene solo la semicroma (perché le altre semicrome superiori che seguono ribaltano la figurazione da ascendente in discendente) e il salto intero di ottava del basso.

Le due ultime battute di *propositio* infine presentano la tipica emiolia che, con un procedimento che ricorda le misure 11-12 della *sarabande* della partita BWV 825 (anche per l'utilizzo della croma puntata sull'ultimo tempo), sposta l'accento sull'ultimo battito della settima battuta e sul primo dell'ottava (La figura emiolica, precisiamo, è presente tra i modelli ritmici di Little and Jenne, come parte del quinto *pattern* proposto). La figurazione centrale dell'ottava battuta inoltre, analogamente al primo tempo della battuta 4, si costituisce di due quartine nelle due voci simultaneamente sinonimiche, che anticipano un accento e sono una chiara *harmonia gemina*. Queste realizzano in apertura un salto di settima ascendente che forma un *saltus duriusculus* ben percepibile e doppio, in quanto a farlo è contemporaneamente sia la mano destra che la mano sinistra. Rispetto al salto di sesta che si è visto finora, qui l'intervallo aumenta ulteriormente con una funzione patetica chiara: come spiega Jacobson (1980: 69), la settima diminuita assume con la sua ascesa una chiara funzione di lamento e infelicità, che si rafforzano realizzandosi doppiamente alle due mani. La croma puntata del terzo tempo inoltre, che si lega al primo dell'ultima battuta narrativa attraverso l'epizeusi dell'accordo (cui abbiamo fatto riferimento sopra) è in questo contesto particolarmente udibile e può considerarsi punto di straniamento, in quanto inaspettato e in grado di aggiungere significato al contenuto narrativo e insieme di estraniare l'ascoltatore, ricordandogli indirettamente la formula-chiave della sarabanda precedente, così da ricaricarla in quel contesto per un momento.

A concludere questa sezione infine è una misura che stavolta, secondo la *varietas* classica, ripete nuovamente la cellula già ripetuta nelle battute precedenti, anche qui nel primo tempo della battuta, però collocata al basso e non più alla voce superiore: questa assume così il ruolo di sostegno armonico, arricchendo e mutando semanticamente il messaggio del discorso, che chiude la sua "proposizione", quasi in modo anulare.



Es.3. BWV 826 (batt. 5-8)

La seconda parte della danza si apre con un'*argumentatio* che presenta nel nostro ordine: *confirmatio* (batt. 9-12), *confutatio* (13-16), *confirmatio* (17-20), seguita poi da una finale *peroratio* (21-24).

La *confirmatio* (vedasi es. 4), nella tonalità di Mi bemolle maggiore, a continuazione della modulazione che aveva riguardato la *propositio*, riprende, separandolo in pezzi e mutandolo, lo schema iniziale: nelle prime due misure la mano destra sposta al principio della misura la figura ritmica che all'inizio compariva centrale e così anche l'accentuazione cambia, ponendosi subito al principio, dove si recupera, ribaltato, l'intervallo di sesta tra i suoi estremi come nel tempo centrale esordiale. Si percepisce metricamente così un piede trocaico, in cui la *longa* del primo tempo si allarga anche sul secondo, così da alleggerire fondamentalmente l'ultimo. La mano sinistra pone invece autonomamente al centro la sua ritmica più larga, in risposta a quella della mano destra iniziale, quasi a controbilanciarla, equilibrarla, confermandone così il piede trocaico della misura: il tempo centrale si fa così, sostenuto dalla ritmica della mano sinistra, prolungato quantitativamente. Le semicrome si pongono infatti lateralmente e al centro si realizza il salto di ottava tra i due estremi con una ritmica statica, che ricorda quella della prima misura iniziale: questa formazione rimane ritmicamente invariata in tutte e quattro le misure di *confirmatio*, che nel loro inizio sulla semicroma discendono catabaticamente. Nelle due battute seguenti continua, nel complesso, la parziale ripresa ritmica di elementi già presentati nella prima parte, che si

riduce a una “ripresa della ripresa”, riportando infatti sinonimicamente la formula di secondo e terzo tempo della misura 5 di *propositio*. In questo modo cambia il senso ritmico della danza, che continua nella battuta 11, dove nuovamente incontriamo un primo tempo accentuato, seguito da un terzo dove la stessa figurazione (associata anche a una scrittura melodica speculare, che risponde fedelmente alla domanda) procura un ulteriore accento in emiolia. La misura successiva a sua volta, concludendo il disegno ritmico detto, presenta il suo accento solo sul terzo tempo. La percezione dunque degli accenti risulta alquanto anomala, rispetto alla tipicità della danza, riuscendo così a mutare di significato la citazione che si utilizza, che non desta tensione bensì crea un inaspettato nuovo equilibrio, tetico e più distante da ciò che si attenderebbe per una sarabanda. In questa parte dunque Bach si allontana dal modello di *pattern* ritmico tipico della danza (pur mascherando il tutto con un impianto caratteristico nel sostegno del basso, che però risulta più una “giustificazione” che un effettivo mezzo di accentuazione), per poi realizzare invece la più tipica emiolia. Si noti dunque come proprio una *confirmatio* presenti uno schema che è tutto meno che una conferma del *pattern* ritmico tipico di questa danza: la conferma perciò non si fa attraverso il ritmo ma attraverso l’esposizione della melodia narrativa che piuttosto muta ritmicamente in un’altra forma, più melodica, meno danzante, più ferma, che rende giustizia a una narrazione che da subito si era caratterizzata per il suo aspetto melodico-espressivo, vera marca stilistica della danza intera.

Melodicamente, nello schema ritmico proposto, troviamo la mano destra che avvia la misura 9 con il raggiungimento di una sesta ascendente, come avveniva nel tempo centrale della prima misura, non più però mediante una *superiectio* che stupisce e coinvolge, bensì mediante il passaggio di una nota dell’accordo, che non ne innalza la tensione ma conferma il contesto in quanto tale. Questa struttura, molto equilibrata armonicamente, rafforza l’accento, riempiendo di sonorità (ben udibile se si vorranno mantenere le note dell’accordo) il primo tempo. Il modello delle tre semicrome per grado congiunto (di cui abbiamo parlato in precedenza) si mantiene anche qui, addirittura ribadendosi contemporaneamente sulle due

voci per moto contrario sul terzo tempo, a conferma della formula impiegata, che si ascolta ulteriormente.

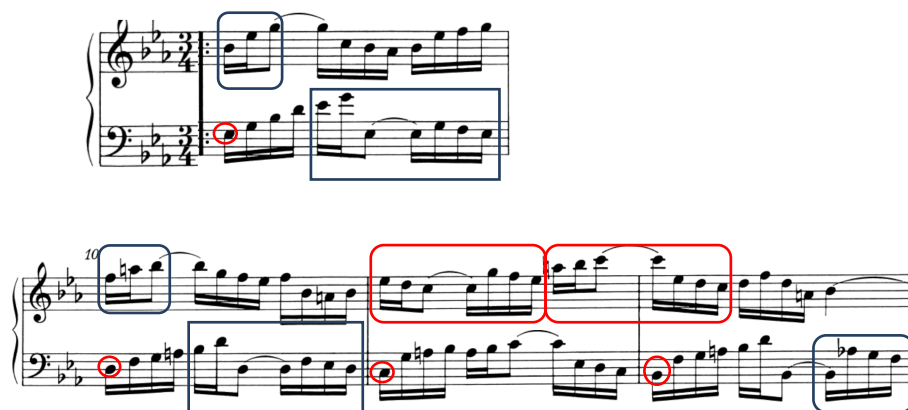
Nella misura seguente, quello che era lo schema centrale della seconda battuta si ribalta, facendosi ascendente e anticipando già qui la settima dell'accordo, in una misura che modula a Si bemolle maggiore e ripresenta sul terzo tempo le semicrome per grado congiunto opposte l'una all'altra tra le due voci. Il basso invece, nei suoi tempi centrale e ultimo di queste due misure 9 e 10, si presenta in sinonimia, riprendendo fedelmente il modello iniziale delle due prime battute esordiali, dove i due tempi erano nuovamente sinonimici, seppur con altra figurazione e con altro accento.

Nelle due battute che seguono la mano destra crea i suoi accenti su primo e terzo tempo nella battuta 11 e sul terzo nella battuta 12, intermezzata da una mano sinistra che, continuando il ritmo iniziato nelle due misure precedenti, riporta al centro il suo tempo largo (che nella misura 11 si fa addirittura "chiasmo in *geminatio*" del terzo battito della mano destra), quasi a voler riportare in ordine il ritmo di danza "perso".

L'ultima misura infine della *confirmatio*, che completa nel suo primo tempo la continuazione della figurazione ritmica precedente, che si divide tra le due misure (rispondendosi, e che nella sua prima parte riprende una formula apparsa nel tempo centrale della *propositio* della parte A, qui invece presente su primo e ultimo tempo), sia al violino che al basso, presenta sull'ultimo battito l'accento, con una mano destra che propone una semiminima (da ricalcare con una articolazione naturale ma udibile) e una mano sinistra che riprende l'espressione centrale della misura 7 in palilogia. Questa citazione chiara e invariata, posta in coincidenza di un cambio di tonalità (che la fa rimarcare nel contesto), contribuisce a rallentare il tempo e a richiamarne l'attenzione dell'ascoltatore: la settima si presenta qui nuovamente diminuita (ripetendo il medesimo salto proposto alla battuta 7) e oppone il suo La bemolle al La bequadro che la anticipa e ne evidenzia la citazione.

La *confirmatio* di queste battute dunque si fa conferma essenziale del contenuto narrativo esposto e riassunto nell'*exordium-narratio* e nella

propositio: è una conferma semantica e in parte ritmica, la quale muta, amplia, e risemantizza la sua funzione, pur riutilizzando ancora gli stessi elementi già sviluppati in precedenza, che si riaffermano mutati.



Es.4. BWV 826 (batt. 9-12)

La parte che segue la *confirmatio* nelle sue successive quattro misure (vedasi es. 5) è stata da noi individuata come *confutatio*, in quanto, se la sezione precedente si distaccava ritmicamente dalla continuità di un *pattern* tradizionale di sarabanda (ma la riprendeva comunque in alcuni aspetti, unita a una citazione formulare vera e proprio) questa presenta un'ulteriore distanza ritmica, in quanto lo schema si fa molto tetico, affermativo, senza accenti all'interno delle misure, ma invece con uguaglianza tra i tre battiti, (che si mantiene uguale sino all'ultima misura, dove si percepisce maggiormente l'ultimo tempo) e non presenta citazioni formulari ritmico-melodiche. La sezione crea una parte a sé che ancora di più si distacca dal contesto, in quanto la scansione ritmica riprende in parte quella della terza misura di danza (tripartita nei suoi tre tempi per mezzo di quartine sostenute dal basso, che già in quel contesto apparivano inaspettate, poco caratteristiche della danza, formando un tribraco) ma ne muta la singola funzione attraverso la struttura armonica: in questa parte confutativa infatti, di opposizione alla chiarezza tematica esposta, si perde anche l'elemento di effettiva citazione di formule caratteristiche esordiali-narrative. Le quartine che difatti procedono melodicamente nella mano destra infatti non riprendono fedelmente la struttura usata in precedenza, bensì se ne

allontanano, eccetto che per due casi, tra loro sinonimici: si tratta dei tempi centrali delle misure 13 e 14, dove si percepisce (non a caso) un accento, un rallentamento (seppur in un contesto molto equilibrato e omogeneo ritmicamente), e che paiono in un certo senso recuperare la quartina dell'ultimo tempo della prima misura della danza (che si ripeteva sinonimicamente altre tre volte, senza alterazione nella parte A della danza, ma in maniera fedele e definita), volontariamente mutandone qui l'andamento delle crome legate per grado congiunto, che da ascendenti si fanno discendenti. In questo modo, attraverso la *variatio* di una cellula principale in un contesto già notevolmente "distante", la *confutatio* si esprime come esplicita opposizione e antitesi dell'affermazione, appena ricordata e subito alterata. La sezione si fa così autonoma nel discorso, prendendo le distanze dalla danza prima di tutto, come si è visto, nel suo aspetto ritmico, che in parte viene però compensato dall'accento che crea la melodia: si noti infatti come nelle battute 13 e 14 la quartina centrale sinonimica, di cui abbiamo detto pocanzi, crei, a partire dal salto di sesta maggiore (*saltus duriusculus*) dalla precedente quartina, un rallentamento, un accento che si ascolta meglio nel momento in cui si tengono le note dell'accordo e le si separa dalle note precedenti per mezzo di un'articolazione e di un piccolo ritardo nell'avvio della realizzazione rispetto al basso che, come un violoncello (in *assimilatio*), fa udire bene l'intervallo di sesta (nel primo caso discendente, nel secondo ascendente). Nelle battute 15 e 16 invece, quasi in emiolia, il respiro si sposta e nella battuta 15 il salto si pone tra il secondo e il terzo tempo, su cui la quartina che si realizza è un'epanalessi del primo tempo della battuta 14 e si separa dal contesto precedente per mezzo dello stesso salto di sesta ascendente che anticipava il tempo centrale nella misura 14, il quale, anche in questo caso, crea un rallentamento accentuale. Nella battuta 16 invece l'accento si sposta in maniera più palese ritmicamente con la semiminima sul terzo tempo che, a distanza di ottava dal Fa delle due quartine e separato da un'articolazione ben udibile, conclude il discorso di confutazione, fermandolo. In questo modo, anche l'accento melodico che si creava sul tempo centrale si perde in queste due misure per spostarsi sia melodicamente che poi ritmicamente nell'ultimo tempo della misura.

Questa sezione, nella sua autonomia e nella sua alterità dal contesto in cui si colloca, che è tale da renderla esplicitamente *confutatio* di quanto finora asserito, si mostra allo stesso tempo ricca di narrazione, che si muove e procede, adeguandosi all'intento espressivo dell'oratore, che rallenta gradualmente in questo modo i suoi tempi di espressione.



Es.5. BWV 826 (batt. 14-16)

La parte che precede infine la *peroratio* finale, per la durata di quattro misure (batt. 17-20), è stata da noi identificata nuovamente come *confirmatio* (vedasi es. 6), poiché si presenta come ultima parte di discorso dell'oratore-musico, finalizzata a ribadire il concetto dell'intera danza, prima di ultimare il suo “parlare”.

Il primo tempo delle prime tre misure si fa esplicita conferma del discorso nella sua parte di *propositio*, nel momento in cui ne riporta sinonimicamente la quartina, con *saltus duriusculus* di settima diminuita, che era comparsa la prima volta nel tempo centrale della misura 7 ed era già stata citata ugualmente nel terzo tempo della quarta misura della *confirmatio*. Qui dunque, in un'ulteriore *confirmatio*, la formula si ripeterà ben tre volte in modo inalterato, in un tempo non ancora utilizzato per la stessa cellula, ovvero il primo, che rimarca in maniera ben percepibile la triplice sinonimia in *gradatio* discendente. Proponendo così in apertura di

ognuna delle tre battute un *saltus duriusculus* che si ripete, è come se il lamento che questo esprime crescesse, unitamente al discendere graduale delle voci (catabaticamente), in una *climax* che prelude alla *peroratio*: a confermarsi è il lamento, la sofferenza di questa sarabanda espressiva, che perde il carattere tradizionale di cerimonia, per accrescerne quello malinconico, sino alla tristezza estrema. A questo si aggiunga che il terzo tempo delle tre misure in questione, esattamente come avveniva per la struttura ritmica nelle prime due misure di *exordium-narratio* e in quelle della *propositio* (battute che tra l'altro erano, come queste, tra loro sinonimiche), si fa speculare al primo: intervallato solo da un tempo centrale (in cui il fraseggio doppio che si realizza raggruppa due intervalli di quinta ascendente), il terzo tempo ripropone la stessa cellula citata nel primo tempo, con l'intervallo di settima qui rovesciato, discendente. La cellula si ripresenta quindi a distanza di poco, variata, per equilibrare la misura stessa e arricchire la conferma tematica stessa di espressione e significato. Le quinte del tempo centrale si fanno dunque da ponte che modera e collega i due estremi (che confermano un sentimento della danza già rivelato), separandosi per mezzo di una piccola articolazione da questi, delle quali la seconda risulta più marcata, in modo tale da caricare di un accento la prima nota dell'ultima quartina (accento di tipo melodico, questo, enfatizzato dal salto di settima cui si unisce, che si evidenzia ulteriormente mantenendo *sopralegata* la prima nota).

Anche in questa sezione la scansione ritmica non è quella che ci attenderemmo da una sarabanda, e la conferma della “danza mancata” si esprime anche in questo, utilizzando una ritmica anomala per il contesto (con un'accentuazione creata, semmai, nell'equilibrio uniforme, melodicamente), facendo così prevalere il *pathos*, che addirittura si innalza sulla forma, concentrando a distanza così ravvicinata tali salti dissonanti in grado di *movēre* e di creare allo stesso tempo, quando discendenti, accenti di espressione, a continuazione di quello scandito a conclusione della *confutatio*.

L'ultima misura della stessa *confirmatio* si presenta variata, ma ancora strettamente connessa alle tre precedenti, e funzionale a collegare la

peroratio che segue, con la sua tipica struttura in emiolia: è infatti spostata sull'ultimo tempo la figurazione che si presentava a inizio battuta nelle tre battute precedenti, e in questo modo anche l'accento finale va così perdendosi e sentendosi invece sui primi due tempi. La prima nota del primo tempo, nonostante tutto, pare inizialmente anticipare la figurazione che ci attenderemmo regolarmente, a conclusione della catabasi, ma invece sorprende l'ascoltatore: questa *variatio* finale non solo è strumento tecnico che permette di non rompere lo schema tripartito (e non quadripartito) di ripetizione tipicamente retorico, ma è anche mezzo per risemantizzare una cellula in uno stesso contesto, con fini espressivi specifici.

A differenza della *confirmatio* precedente, che inglobava ugualmente questa cellula-chiave, ma era in genere rappresentata in modo più significativo dagli elementi dell'*exordium-narratio* e della *propositio*, questa seconda conferma fa di questa cellula formulare un elemento caratterizzante e rappresentativo, ampliato nel suo significato.



Es.6. BWV 826 (batt. 17-20)

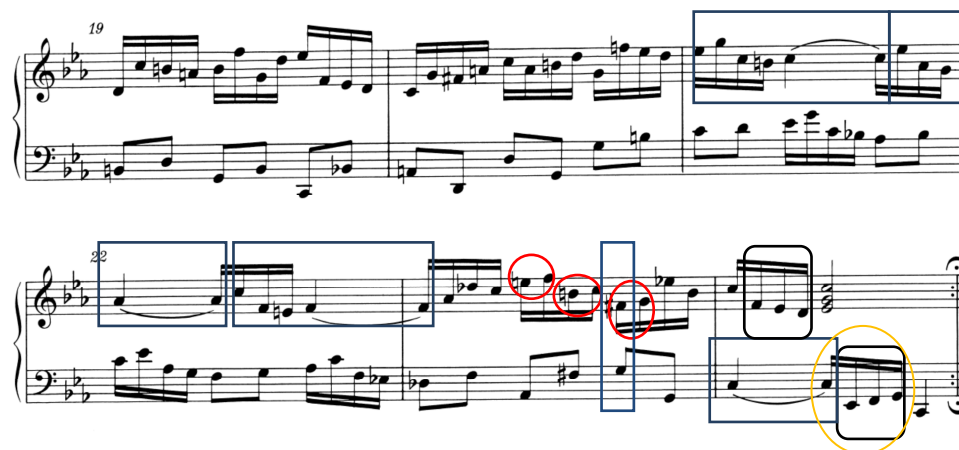
La *peroratio* che conclude la *sarabande* (batt. 21-24, vedasi es. 7) si esprime ritmicamente per mezzo della emiolia che sposta gli accenti all'interno delle misure: nelle prime due misure il tempo rallenta per mezzo di semiminime alla mano destra (sui tempi, in ordine, centrale, iniziale e finale) che si trattengono sino al tempo successivo, coincidendo con

modulazioni che preparano un innalzamento emotivo, che giunge al suo apice nella penultima battuta, carica, in cadenza, di dissonanze ben udibili e rimarcabili. L'ultima misura infine, sulla quale ormai si è sciolta la tensione emozionale, con il ritorno alla tonica, riprende al basso ancora lo stesso schema ritmico delle prime due misure della sezione (ovvero quello della semiminima che scandisce un tempo rallentato e prolunga nel tempo successivo), così da terminare la danza in modo coerente con la sezione intera e ritornare al suo principio emotivo, dopo il picco di tensione precedente.

Se le prime due misure, come visto, si presentano strutturate sostanzialmente in una imitazione che si preoccupa di rendere in modo efficace l'emiolia, la penultima battuta, che ritmicamente riprende invece lo schema prevalente della danza intera (cioè la serie equilibrata di quartine di semicrome sui tre tempi), dal punto di vista melodico e armonico l'andamento si fa carico di espressione. La misura presenta infatti quattro volte alla melodia della mano destra delle *seconde* diminuite, di cui tre ascendenti in *gradatio*, che si percepiscono come *passi duriusculi* nel loro susseguirsi nel contesto armonico, che a sua volta si presenta contraddittorio e sicuramente ricco. Questa triplice *gradatio* discendente (formata da intervalli ascendenti) aiuta, con il suo effetto estraniante, a rallentare la danza in una pronuncia chiara e marcata di dissonanze, che si uniscono a quelle del basso e producono un effetto ζενικόν.

L'ultima misura conclude infine, come abbiamo detto, con la ripresa della formula delle precedenti misure (per quanto riguarda la durata della semiminima, connessa a quartina) e con lo "stilema", cui abbiamo accennato a inizio analisi, della serie di tre semicrome all'interno di quartina, legate per grado congiunto, che qui si rispondono specularmente tra primo e secondo tempo tra una voce e l'altra. In particolare quella menzionata in tempo centrale, alla mano sinistra, si fa ultima citazione della più volte usata formula che chiudeva la misura 1 della danza e poi apriva le prime due e chiudeva l'ultima della *propositio*: la sua nuova posizione nel tempo accentuato tipico di *sarabande* amplia perciò il significato di questa formula e la fa quasi ultima dichiarazione di danza. Anche il finale si fa perciò

portavoce del messaggio della danza (specifico e generale), all'interno di una circolarità semantica e di significanti che si presenta con *variatio*, come risultato dell'emiolia e della funzione definitivamente persuasiva dell'ultima sezione, che per verificarsi fa uso di tutti gli strumenti retorici necessari.



Es.7. BWV 826 (batt. 21-24)

2.2.3. *Sarabande dalla Partita n. 3 (BWV 827)*

Riguardo a questa *sarabande* (terza e centrale tra le sei incluse nelle Partite), è necessario da subito premettere che la sua forma si presenta alquanto anomala, in quanto evidentemente già a uno sguardo più generale e vasto ricorda l'impianto di un canone, perdendo così l'aspetto tipicamente più libero della danza e di conseguenza il suo più tradizionale aspetto ritmico. Anche il suo avvio ritmico conferma la particolarità di questa sarabanda, che presenta infatti con la sua struttura in anacrusi un elemento che appare in rari casi, come spiegano anche Little & Jenne (1991-2001): analogo comportamento avviene, nel contesto delle Partite, nella quinta *sarabande*. Nella sua anomalia ritmica il brano perde dunque ogni possibile classificazione schematica precostituita individuabile in *patterns* generici, come quelli che di norma caratterizzano una sarabanda e a cui abbiamo

finora fatto riferimento. Nonostante l'assenza di una tipicità ritmica prevista, il metro giambico caratteristico della danza si può percepire ad ogni modo come tale, per quanto realmente in metrica non si realizzi "matematicamente" come tale: è difatti per mezzo dell'anacrusi iniziale, che rende le prime tre crome quasi senza accento, che questo si può ascoltare sul primo tempo forte della prima misura. La suddivisione del fraseggio non presenta una lunghezza metrica esatta in termini di quantità, ma approssimativa, per quanto chiara nella sua percezione: possiamo notare infatti come i tre quarti non siano concretamente udibili nella loro singolarità, bensì il fraseggio che si compie a cavallo tra una misura e un'altra colleghi le misure tra loro, spezzandole a metà in una scansione che si fa binaria e non ternaria (ciascuna della durata di un quarto e mezzo), a differenza di quanto tipico nella danza. Questa suddivisione ritmica, che si delinea da subito, si fa chiaro indizio della particolarità di questa danza, che infatti non solo ne manterrà la metrica, ma si servirà di questa prima formula per riprenderla numerose volte in modo imitativo, in uno stile che ricorda quello del canone, per la durata di tutta la danza.

A livello retorico si evince che questa particolare impostazione ritmica del brano si rispecchi anche nella ripartizione delle sezioni, che si adeguano a questo schema binario (che a volte evolve in ternario per tornare però subito a farsi pari). In generale il discorso nella sua articolazione si incentra costantemente sulla cellula tematica che dal principio caratterizzerà l'intera danza, analogamente a quanto era avvenuto anche nelle due precedenti sarabande analizzate, avvenendo però qui in maniera ancora più evidente, trattandosi di una forma imitativa generale.

Strutturalmente ci troviamo nella parte A davanti a un inizio che, come per i precedenti casi, non si fa solo *incipit*, ma si fa anche rivelatore per la narrazione stessa, per cui parliamo di *exordium-narratio* (batt. 1-4), come si era già visto nelle danze precedenti, cui segue un ampliamento della *narratio* stessa nelle quattro misure successive (batt. 5-8) e poi una *propositio* (batt. 8-12) che riassume il concetto essenziale della danza intera.

Iniziando dall'*exordium-narratio* (vedasi es. 1), ribadiamo che questo contiene in sé già la formula basica dell'intera danza, che si delinea qui

nell'anacrusi e nell'accento forte che la segue. Questa cellula bipartita si presenta "simmetrica" nelle sue due parti, ripetendo la nota di apertura anche come ultima in ciascuna unità, quasi in una *circulatio* (nel primo nucleo è la tonica e nel secondo la dominante): combinate attraverso un salto di quarta discendente che crea una *exlamatio*, le due crome aprono e sospendono immediatamente la danza in un'espressione di tristezza. La ripetizione insistente, interna alle due parti della formula, inoltre contribuisce in senso emozionale alla forza di espressione di quest'inizio, al "convincimento" effettivo dell'ascoltatore.

L'anacrusi che apre il brano (già di per sé anomala in una sarabanda) presenta subito sulla seconda croma, che ha anche funzione di *sensibile*, un ornamento (anch'esso alquanto particolare in questo contesto) che, per quanto in quest'edizione specifica si proponga come un *trillo* con *mordente*, noi abbiamo scelto di intendere invece come semplice *trillo*, in quanto meno "invasivo" nell'interpretazione ritmica e quindi necessario per evitare uno spostamento di accento su questa prima espressione in *levare*. L'accento lungo si ascolta bene invece nell'unità successiva, dove il *mordente* (che in questo modo varia dal *trillo* precedente) sulla prima croma, preceduto da un'articolazione e dal salto di *exclamatio* di cui abbiamo detto, ne rimarca la forza espressiva e quantitativa, legandosi anche alla terzina che la segue (che con il suo proprio accento dilata in maniera evidente il tempo). Emerge dunque un ruolo effettivo e caratteristico (nella sua anomalia) dell'ornamentazione nella danza, esplicito chiaramente da una sola voce in apertura del discorso, in attesa del raggiungimento, una battuta dopo, delle altre voci che la esprimono, delle quali quella al basso entra a modo di *canone*, ripresentando lo stesso disegno melodico-ritmico in una *fuga immaginaria*, dove si realizza un poliptoto ben udibile e affermativo (che perde solo il mordente nella seconda parte, rispetto al modello di partenza, che viene però compensato da una mano destra particolarmente espressiva). La mano destra, in corrispondenza di questo, da un lato continua la linea melodica della voce avviata al principio e dall'altro introduce la terza voce, mediana: la linea superiore si esprime così in una triplice allitterazione (in coincidenza della prima unità) che ribadisce e pronuncia nitidamente, in una chiara *circulatio*, la nota "significativa" della misura (e costante), sostenuta

dalla seconda voce che invece segue lo stesso movimento del basso (in un'*harmonia gemina* sinonimica, che si priva dell'abbellimento, in quanto qui non "soggetto" ma voce secondaria). In proposito della triplice allitterazione sopra detta, collocata in un contesto che si adopera tutto per enfatizzare questa nota, si vuole confrontare lo stratagemma qui utilizzato con quello che si era visto nel *tricolon* della sarabanda della partita BWV 825, dove le note di stessa altezza in ripetizione assumevano colori diversi grazie alla ritmica. Qui il significato che se ne vuole dare è di natura diversa, meno incisivo semanticamente nella singola sillaba ma più funzionale al significato nel suo insieme, nella sua circolarità melodica, più che ritmica (in un contesto dove infatti la ritmica di sarabanda viene completamente a mancare), che comunque si fa ben udibile e scandita, grazie anche a questa tecnica. La mano destra poi, a completamento della formula, nel tempo accentuato della seconda misura, apre con il primo dei tre sospiri che emozionalmente accresceranno gradualmente, nella stessa posizione, in modo sinonimico, tra questa e le due successive misure. Il sospiro, che si esprime in questa sua prima forma cromaticamente discendente e rimarcato da una legatura espressa esplicitamente, si distanzia dall'unità allitterante precedente per un salto di sesta (che produce un *saltus duriusculus*) e crea, in corrispondenza della sua seconda croma con il basso, una dissonanza che accresce la tensione emotiva (dovuta all'accordo di settima di dominante), cominciando un primo rallentamento del ritmo, che aumenterà anch'esso, insieme alla forza emotiva, gradualmente nelle due successive battute, sino a fine sezione. La seconda parte della seconda misura continua poi ripresentando in anafora, alla voce superiore, la stessa figura breve iniziale, che si ripete in *harmonia gemina* con la voce mediana (scambiando così le voci che si doppiano, rispetto alla prima misura) che ripropone in anafora la prima formula con la quale si inseriva nel discorso nella prima misura; la mano sinistra, dall'altra parte, continua "meccanicamente" il suo poliptoto iniziato nella misura precedente, muovendo solo di un'ottava più in basso. L'anafora della voce superiore, così come quella della voce intermedia, è la seconda di un sistema anaforico che, nel pieno canone retorico, è triplice in entrambi i casi, connotando in questo modo le prime tre misure nel modo più efficace. L'uso così studiato dell'anafora non pare confermare quanto

diceva Kircher (1650), ovvero che il suo utilizzo volesse esprimere le passioni più violente, di crudeltà: pare però certo enfatizzare la resa emotiva di quest'inizio, che riesce a catturarsi la benevolenza del pubblico. Procedendo nella terza misura, si può rilevare come alla mano destra il secondo sospiro si distanzi dall'anacrusi precedente per un salto di quarta giusta ascendente che si fa dichiarazione esclamativa di speranza (si confronti questo invece con il primo salto che divideva l'anacrusi iniziale dalla seconda parte di cellula, in una quarta giusta discendente, che formava un'*exclamatio* di tristezza che apriva la danza e ne annunciava il suo carattere immediatamente): infatti questo assume un aspetto diverso dal primo e dal terzo, in quanto, intermedio, rappresenta un'apertura, una fiducia dichiarata, che va poi svanendo successivamente. Il salto che riguarda la voce superiore si accompagna a un salto di settima alla voce intermedia e un salto di ottava a quella inferiore, con la quale il primo tempo della terza misura crea un'ulteriore dissonanza. La mano sinistra, nella battuta 3, ripete in perfetta palilogia la battuta precedente, così che verticalmente si può notare come la seconda metà della seconda e terza misura si propongono uguali, anaforici (pur essendo a conclusione di battuta, ma in apertura di frase). Il salto che separa successivamente il terzo sospiro è nuovamente di sesta per entrambe le voci superiori, così che il *saltus duriusculus* introduce un ultimo cromatismo sospirante discendente, che è da far percepire maggiormente con un'articolazione più evidente delle precedenti e con un effetto di appoggiatura da rimarcare il più possibile, in quanto rappresenta il punto di massima "luce", massima "ascesa", nella *climax*, pur nel dubbio di un sospiro che attende risposta. Anche questo quarto, come i precedenti, si mostra dissonnante, caricandosi ulteriormente di tensione, a conferma del vertice cui giunge, con un primo tempo della quarta misura che ripete ancora una volta in palilogia il suo frammento (che perde poi la seconda parte). L'interpretazione delle note legate, come *appoggiature*, è preferibile si marchi diversamente nei tre casi, in modo crescente di volta in volta, sino all'ultimo, dove anche le due voci perdono la loro distanza di terza (che diventa sesta), facendosi perciò sinonimiche con *variatio*.

Quest'apertura di danza riesce a catturare l'ascoltatore attraverso l'espressività che declama in maniera graduale, crescente e molto costruita retoricamente, per mezzo di cellule di piccola forma dichiarative, ricche semanticamente, che paiono quasi essere *percurtio* del loro sviluppo nelle successive sezioni. Un inizio dunque così strutturato, per quanto non dichiarativo di una tipica sarabanda con il suo caratteristico aspetto ritmico, ne racchiude con la sua forza espressiva e intensa il carattere malinconico, nostalgico e piangente che già la stessa tonalità offre, come spiega anche Mattheson (1739) e che si ribadisce nell'insistenza non qui cerimoniosa (come avveniva nella prima sarabanda analizzata) ma commovente, che si esprime per mezzo di gradi congiunti piangenti e di salti melodici carichi di tensione emotiva, che ben si fissano nella mente dell'ascoltatore.



Es. 1. BWV 827 (batt. 1-4)

La parte di *narratio* (batt. 4-8) che segue (vedasi es. 2), a prosecuzione e ampliamento dell'*exordium-narratio* ora visto, si avvia con una piccola significativa anabasi delle voci inferiore e intermedia, che si fa esplicita apertura di una nuova sezione in cui il racconto si muove, facendosi ancora più discorsivo e attingendo nuovamente a elementi della primissima parte, che vengono mutati e risemantizzati.

La piccola anabasi che si incontra nella misura 4, dove il grado congiunto ascende sino al raggiungimento della nuova tonalità (di Do maggiore), si fa dunque scala di speranza, percorrendo e riempiendo quel salto di quarta ascendente che nella battuta 3 si era dichiarato come esclamazione e qui si fa cammino graduale (con una tensione ulteriore al centro, dove la dissonanza di settima accresce lo sviluppo emotivo): sarebbe preferibile dunque che questo si rendesse interpretativamente nel modo il più possibile legato (realizzando un *sopralegato* clavicembalistico) e con la sola nota di arrivo preferibilmente articolata, in modo tale da far percepire meglio il punto di luce che coincide con l'inizio della nuova tonalità. La voce superiore, a sostegno di quest'ascesa, ripresenta inoltre la triplice allitterazione, così da connettere, non solo semanticamente, ma anche nel suo significante, le due sezioni, entrambe narrative.

Con la misura 5 si avvia la narrazione più continuativa che per tre misure mantiene una stessa struttura uguale in ognuno dei tre tempi della misura e che si presenta nella mano destra come la citazione della seconda parte della formula esordiale e al basso con un accompagnamento di ottave che si ripetono uguali in ciascuna delle prime due misure (cfr. sarabanda della Partita n. 2 BWV 826). Queste, realizzate preferibilmente come tre unità autonome, in cui il salto di ottava è connesso da legatura in ciascuna delle tre parti, assumono una maggiore dolcezza, quasi di "dondolio" nell'accompagnare la voce superiore che canta, che a sua volta nell'imitazione formulare perderà la prima croma, a partire dal secondo tempo della quinta misura, per mantenere la forma di terzina e la croma finale. Il tempo di queste misure perciò procede camminando, con la dolcezza che ne danno le terzine da un lato e le ottave (che mutano poi nella battuta 7) dall'altro: la struttura ritmica dunque cambia, facendosi tripartita all'interno di ciascuna misura, servendosi (pur in un contesto che parte con anacrusi - *brevis* - seguita da una *longa* che occupa metà misura) di un *pattern* di tipo quasi tribrachico che solo in parte ricorda uno di quelli identificati da Little & Jenne (incontrato nelle precedenti sarabande).

La melodia procede in una voce per volta, specie nelle misure 5 e 6, durante la cui espressione le altre due voci restano in un certo senso

“statiche”: infatti una delle due voci della mano destra non muove dalla sua minima puntata e la mano sinistra, con le sue ottave spezzate, dondola, pur rimanendo statica su una stessa nota, mentre la melodia parla piangendo e sospirando. *Variatio* retorica si presenta nell’ultimo tempo della sesta misura dove la croma con terzina che attenderemmo non si presenta, perdendo così la ritmica aspettata e ribaltando la posizione della croma (in modo quasi chiastico): la nostra scelta interpretativa in questo caso è stata quella di rendere *inéguales* le due semicrome, in modo da ricordare la struttura di terzina della voce e meglio valorizzarla. Il Si che qui si presenta bemolle (*sensibile* che dunque viene abbassata), raggiunto attraverso un salto di sesta discendente, crea rimarca la parte, e un sospiro cromatico con la semiminima del primo tempo della settima battuta, cui risponderà il passaggio ancora cromatico (con Si, qui bequadro) tra secondo e terzo tempo della settima misura: possiamo parlare nel primo caso più specificatamente di una *heterolepsis*. Osservando la successione graduale anabatica che si presenta in particolare nella misura 5 possiamo notare che la prima nota della terzina va realizzando con la croma di arrivo che la segue, lasciandosi intendere nel modo più chiaro, una sorta di *appoggiatura*, un sospiro discendente, che rende così queste misure sofferte, cariche di patetismo che ascende e cresce senza risolvere.

Nella battuta 7 la mano destra riprende ancora in genere lo schema formulare proposto alla voce superiore, però variandolo e non rendendo la *gradatio* ascendente, ma catabatica, così da cambiarne anche la funzione: pur mantenendo il suo aspetto di “sospiro”, cui abbiamo fatto riferimento prima, la discesa, preceduta dall’*heterolepsis* che preannunciava un cambiamento, muta di aspetto, unita alla voce intermedia e a quella inferiore. Queste infatti, muovendosi diversamente dalle due precedenti misure, aiutano il movimento della melodia, come creando un’apertura, che si conferma anche nell’ascesa della voce intermedia e nel movimento vario della mano sinistra.

Dopo questa misura di “evasione” ritorna, a partire dal primo tempo della misura successiva, il comportamento regolare della mano sinistra in ottave, statico, che lascia il ruolo di protagonista alle voci superiori. Così il

primo tempo della misura 8 ripresenta, come avveniva per l'ultimo tempo della misura 6, la figurazione allo mano destra formata da due crome e una croma, che realizzeremo con *inegalité*, accentuando il semitono discendente della voce intermedia, che in un certo senso riporta nel carattere delle precedenti misure, accompagnato dallo stesso tipo di sostegno armonico al basso. Con questa figura che riprende in un battito la stessa figurazione precedente e allo stesso tempo la cellula del sospiro che si era presentata già nell'*exordium-narratio*, si racchiude anche una cadenza sospesa che già anticipa la sezione di *propositio* che seguirà e interrompe la sezione in sospensione.



Es. 2. BWV 827 (batt. 4-8)

La *propositio* (vedasi es. 3), che segue come terza sezione, si avvia con la citazione sinonimica della formula esordiale alla voce superiore, in linea con il progetto imitativo della danza intera: più precisamente nella battuta 8 la ripresa recupera anche la forma gemella della voce superiore, unita a quella intermedia, che si incontrava nelle misure 2 e 3 (in anacrusi), cui segue alla voce superiore la seconda parte di formula iniziale, separata dalla prima parte da un salto di quinta discendente. La prosecuzione con la nona misura si può considerare un'alterazione, un ampliamento di questa seconda parte di formula e allo stesso tempo si può reputare anche mutazione e conferma del modello sinonimico proposto nella *narratio*

(confermato anche dalle ottave del basso): le terzine che infatti si propongono in *gradatio* discendente rappresentano una marca stilistica dell'intera danza e l'elemento crea movimento nel discorso, lo fa procedere, camminare. Il basso che sostiene queste misure, ritornando alla forma che presentava nelle misure 5 e 6 della *narratio*, si struttura in salti di ottava che restano uguali nel corso delle due misure, creando una chiara palilogia ricca di una consonanza in *circulatio*, che termina solo nel tempo centrale della misura 10. La loro realizzazione legata, come avveniva nelle misure 5 e 6, si altera solo nel secondo quarto di entrambe le misure, creando così una piccola *variatio*, dove una cesura realizzata centrale spezza l'ottava e divide le battute al loro interno in due unità autonome, facendosi così sostegno della mano destra che si separa dalla sezione precedente, nel primo caso, con un silenzio e un salto ascendente di larga estensione e, nel secondo, con il silenzio totale della voce intermedia e un piccolo salto di terza alla voce superiore. Questa sezione, come si può notare dagli elementi che già la aprono, si fa riassunto e ampliamento dell'*exordium-narratio* e della *narratio* stessa, costituendosi solo infatti di formule già proposte in precedenza, che si combinano tra loro, variano, pur rimanendo negli stessi disegni ritmico-melodici finora sviluppati.

Questo caso di *propositio* si può dunque reputare, a confronto con le precedenti danze analizzate, il più riassuntivo, in grado di sintetizzare gli elementi narrativi finora visti, in chiara conseguenza di uno stile imitativo che investe l'intera danza. Anche le due misure che seguono mantengono l'impostazione delle precedenti, con le quali vanno a formare un *dicolon* sintattico/mettrico: la voce superiore recupera infatti nella prima parte della misura 10, ancora una volta, la seconda parte della prima formula (di croma e terzine), seguita nuovamente dalla stessa cellula esordiale, però intera, a cavallo tra decima e undicesima battuta, che ne ripete, come era avvenuto nell'*exordium-narratio*, la prima parte in anafora. Muta invece l'intervallo che collega la prima cellula alla seconda, che nella precedente misura 8 era di quinta e qui è invece di settima discendente, e prepara a chiudere questa prima parte di danza, con una discesa graduale che riprende il medesimo impianto della misura 9 nella sua voce superiore. La *gradatio* catabatica si fa più solida grazie al sostegno della voce intermedia, che realizza un

tetracordo discendente sino all'ultima misura e così carica di tensione emotiva la conclusione della prima sezione. La mano sinistra nella prima parte della misura 10 continuava la sua stasi nei salti di ottava che, come nella misura 8, si realizzavano il primo legato e il secondo "slegato" dall'articolazione, in quanto la battuta si divide a metà, venendo questo confermato dal salto di sesta ascendente della voce superiore, che spezza il discorso e lo fa respirare. L'autonomia della seconda parte di battuta si conferma nella mano sinistra che nel frattempo muta il suo aspetto quando accompagna l'anafora dell'ultimo quarto della misura 10, muovendosi per grado congiunto attraverso le semicrome, per poi muoversi per terze discendenti nei primi due tempi della battuta 11 e nuovamente per ottava, come ultima citazione, nell'ultimo battito.

Anche questa parte, che si fa quindi riassunto delle due precedenti sezioni e sviluppo discorsivo vero e proprio, non fa che confermare l'atipicità di questa danza, ricca di insoliti, insistenti, pur nella loro dolcezza, intervalli larghi al basso, che accompagnano formule strutturate, scisse dall'unità ritmica che ci si aspetterebbe della danza, ma che si mantengono nella loro integrità dall'inizio, e si riconfermano nella loro *varietas*. Si può dunque forse parlare, nel caso di quest'ultima parte di danza, di una *distributio recapitulativa*, che nella sua brevità riassume il contenuto espresso precedentemente e riesce a muovere ulteriormente il racconto e l'animo dell'ascoltatore, per mezzo dell'impianto imitativo-formulare e dello stratagemma tecnico di ossimoro, di congiunzione degli opposti tra le voci. In merito a questi due aspetti si desidera infatti aggiungere che la tecnica imitativa di cui si serve Bach nel corso di questa danza ci ricorda l'impianto formulare dell'epica omerica: la nostra analogia si rivolge dunque a quelle formule che, ripetute nelle sezioni di danza tra loro connesse ma pur autonome, ritornano uguali, immutate, facendosi veri e propri versi formulari o epiteti formulari di più piccole dimensioni. La funzione che assumono è, per quanto in un contesto molto diverso da quello dell'oralità omerica, ancora quella di riempire piedi metrici e allo stesso tempo ribadire e fissare nella memoria in maniera essenziale concetti: è una danza che si fa oralità epica, oralità quotidiana, carica di sentimento, *pathos* e tradizione. D'altra parte l'utilizzo, già nell'intera prima parte,

dell'accostamento retorico di opposti (come il cammino melodico malinconico, espressivo, nel suo grado congiunto da un lato, e dall'altro un accompagnamento di larghi intervalli, tanto larghi da ridursi a quasi unisono e da accogliere maternamente i passi uguali, piccoli e bilanciati del canto), fa della danza un brano che lascia all'oratore una voce leggera, non imponente o cerimoniosa, che si lascia intendere e racconta dialetticamente della tensione e contraddizione umana. Allo stesso tempo si può però ben udire l'intessitura del discorso, rigorosa e molto logica, combinata metricamente, quasi con il rigore del susseguirsi degli esametri omerici: è una danza ossimorica nel far convivere il suo nome con la sua stessa struttura, ossimorica nella sua tecnica e nella sua voce, nel suo detto e nel suo non detto.



Es. 3. BWV 827 (batt. 8-12)

La parte B, analogamente al comportamento della *sarabande* della prima Partita, apre in modo simmetrico rispetto alla parte A nella sua mano sinistra (mentre già la mano destra procede citando uno stilema ritmico della *propositio*), così da ricreare nella sua *argumentatio* quello che avevamo chiamato *riexordium-propositio* (batt. 13-16), seguito da una *confirmatio* (batt. 16-20), da una piccola *confutatio* (batt. 20-22), e poi da una larga sezione finale, simmetrica alla *propositio* della parte A, di cui si fa sviluppo, riproponendola quasi interamente e che per questo riterremo opportuno chiamare *peroratio* “*ripropositiva*” (batt. 22-28).

L'*argumentatio* che apre la parte B della danza si presenta con un *riexordium-propositio* (vedasi es. 4), che per la durata di quattro misure apre con lo stesso carattere e la stessa impronta stilistica dell'inizio. Il carattere esordiale, per quanto particolare nel suo aspetto ritmico insolito per la danza (come abbiamo già avuto modo di ribadire più volte), si può ben osservare nella chiarezza della formula iniziale, qui ripresa sinonimicamente nella tonica della tonalità di modulazione (la relativa maggiore di quella d'impianto, che quindi differenzia chiaramente il colore rispetto a quello minore iniziale, facendosi positivo e perdendo la forza malinconica iniziale, qui sostituita dall'energia del Do maggiore), che si può ascoltare chiaramente al principio alla sola voce inferiore, in risposta a ciò che si verificava a inizio danza, dove la melodia era affidata alla voce superiore, ancora una volta indipendente nel suo annunciarsi. Anche in quel caso, come ora, la prima comparsa e presentazione della formula-chiave della sarabanda era messa ben in rilievo dalla sua solitudine, dalla mancanza di voci, intermedia e inferiore, per la durata della sua prima misura. Questa tecnica viene qui ripresa, permettendo così di rendere anche più udibile non solo la voce in se stessa, ma la sua completezza terminologica, riassunta nel suo *significante* e nel suo *significato*, qui funzionali a riprendere un modello caratteristico della danza stessa. A riprendersi non è solo la primissima formula bipartita (tra anacrusi e prima parte della prima misura), bensì anche la triplice anafora che le si aggancia, e in particolare quella del basso, che qui infatti viene ripreso analogicamente, ancora una volta al basso. Questo si riverifica poco dopo nello stesso modo, a distanza di una misura, dove ancora l'oratore-musicista sottolinea le sue parole "formulari" dell'anacrusi iniziale e della prima misura intera, attraverso il silenzio delle voci superiori, presentandosi metricamente come un *dicolon*, in analogia con il precedente modello della *propositio*. Si noti infatti come le due formule si ripetano gradualmente, sinonimiche tra loro, a distanza di appena un tono, ma con lo stesso impianto metrico: l'idea si ripete nella mente ben chiara e successivamente insisterà nel suo affermarsi, semplificandosi alla sua essenza di formula bipartita, sufficiente a far intendere il concetto e il richiamo all'ascoltatore.

In questo avvio dunque nitido, dichiarativo, non solo si riprende il principio formulare esplicitamente in struttura simmetrica, ma a ciò si unisce il recupero della parte finale della parte A, e più precisamente della *gradatio* catabatica di terzine accompagnata dal tetracordo, che si era incontrata a conclusione della prima sezione. Lo schema che si riprende ne mantiene entrambe le voci superiori (la intermedia e la più superiore, qui ribaltate, così che la discesa di terzine conferma il tetracordo discendente ben udibile alla sua altezza), e la citazione diventa una anadiplosi formale in sinonimia. L'argomentazione così, se da un lato riprende in questa sezione l'*exordium*, con la sua funzione di apertura, di dichiarazione e con la sua citazione chiara e nitida, allo stesso tempo amplia la proposizione esposta poco prima, assumendo così entrambe le funzioni su di sé, e potenziandole: difatti la ripresa dell'*exordium* da un lato alla mano sinistra si riverifica sinonimicamente-gradualmente nelle due misure successive, e lo stesso avviene alla mano destra. Questa ripresa con *variatio* dunque distingue questa seconda sezione dall'inizio, permettendo così di ricordare la stessa citazione e variarla, abbandonando l'anafora iniziale tale e quale, che in quest'*exordium* non è più necessaria, ma rendendola più efficace nella sua *varietas*, frutto della modulazione che le si aggiunge. Nella chiave di violino infatti nuovamente la *sinonimia*-graduale delle voci si verifica inalterata, se non per uno scambio tra le due linee superiore e intermedia, tale che la seconda proposta si fa addirittura per tre ottavi palilogia del modello riassunto nella *propositio*. La combinazione dell'elemento affermativo formulare iniziale con l'espressione melodica discendente, in grado di dare movimento e accrescere la capacità narrativa dell'oratore, si fa anche punto solido di preludio, di apertura sommativa, per questa seconda parte, che manterrà queste cellule per intero in un continuo ripetersi sino a fine brano, secondo la tecnica imitativa già utilizzata nella parte A.





Es. 4. BWV 827 (batt. 13-16)

Nelle quattro battute che seguono (vedasi es. 5) si presenta la *confirmatio* (nella tonalità di Re minore, subentrata dopo la modulazione delle due precedenti misure dal Re maggiore) che, ripresentando tre volte al basso la solita formula iniziale, forma un *tricolon* metrico, in cui la sinonimia che si presenta è frutto di una *variatio* del modello iniziale, espressa nel salto che separa la prima parte di formula dalla seconda: non ci troviamo più davanti a una quarta discendente, bensì a una quinta che, pur mantenendo la funzione di *exclamatio* di tristezza, si fa qui elemento di solidità, certezza maggiore, che si ripete consequenzialmente. Mentre è affidata alla mano sinistra la conferma della formula tematica principale della danza, la mano destra rafforza la tripartizione metrica equilibrata e strutturata, attraverso una, anche qui, triplice sinonimia che forma un ulteriore *tricolon*, la cui funzione è quella di camminare melodicamente, guidare la melodia stessa e integrare al tempo stesso in maniera armoniosa e “velata” le formule del basso, ispirandosi alle terzine graduali proposte in precedenza. Si può evidenziare anche come la struttura della formula-chiave della mano destra sia anch’essa bipartita al suo interno, come quella della mano sinistra: infatti in coincidenza delle tre crome al basso, la mano destra si fa sempre ascendente, muovendosi per terzine di semicrome in grado congiunto su ogni ottavo. Sulla seconda parte invece l’ascesa si ferma, per farsi più propriamente stasi, realizzando anche un parallelismo (in *harmonia gemina*) nell’ultimo ottavo, dove le semicrome seguono l’andamento del basso una terza sopra. Questo modo di articolare il discorso permette che questo si faccia incisivo, pur non risultando pedante e ripetitivo, ma anzi si possa ascoltare in un nuovo contesto, più descrittivo, evoluto dopo le parti di discorso precedenti necessarie, dove può realmente confermare il concetto, avendolo attraversato in maniere diverse.

La seconda parte della battuta 19 però, unita alla prima della battuta 20, prende in un certo senso le distanze da questo contesto così sviluppato, in quanto si perde il senso ritmico finora espresso, con il verificarsi dell'emiolia, che rende forti e ben udibili gli ottavi della cadenza che chiude la sezione. Lo spostamento di accento crea un ultimo tempo nella misura 19 più marcato, un po' come se l'ornamento che sull'anacrusi della formula che si presentava precedentemente prendesse ora il sopravvento, nella sua assenza, riuscendo in concreto a sfalsare l'equilibrio delicato sul quale andava a collocarsi dal principio. In questo modo è difatti sul secondo e quinto grado della tonalità che si pone l'attenzione, prima di giungere alla tonica: gli accordi è opportuno che si percepiscano nelle loro armonie cadenzanti, ma allo stesso tempo non siano resi eccessivamente slegati l'uno dall'altro. Per questo interpretativamente si è pensato a un'articolazione il più naturale possibile, che permetta di rilevare l'emiolia e allo stesso tempo di non rompere l'atmosfera dell'*argumentatio*, come se si trattasse di una cadenza di fine brano.



Es. 5. BWV 827 (batt. 16-20)

La *confutatio* breve che abbiamo evidenziato nelle misure 20, 21 e 22 (vedasi es. 6) si rende necessaria, pur nel suo piccolo spazio, nella sua collocazione, delimitata dalla cadenza che chiude la *confirmatio* da un lato e

della cellula (“ri-esordiale”) che si riprende nuovamente ad apertura dell'ultima sezione di danza. Questa sezione, che percepiamo come *confutatio*, si distanzia in un certo senso dalle altre, in quanto si fa affermazione a se stante, che ben esprime il suo concetto, ribadendolo con chiarezza e forza espressiva: ancora mantenendosi sulla tonica della tonalità, le doppie terze della mano destra si separano dalla prima parte della misura 20, attraverso un salto alla voce intermedia di sesta e alla superiore di terza ascendenti. Queste doppie terze sostanzialmente recuperano nella misura 19 la triplice allitterazione che si è incontrata più volte come parte integrante della formula globale di inizio, ma di questo recupero sostanzialmente ne danno una versione nuova, in quanto isolano questa cellula, separandola dal contesto in cui sempre è apparsa. La separazione permette così di valorizzare e accentuare la proposta, che si fa ben udibile e vigorosa, per merito del raddoppiamento di terze, uguali su tutti gli ottavi, raggiunte per salto e non per grado congiunto e unite a una mano sinistra che si fa uguale, camminando melodicamente in catabasi, senza alterarne la ritmica, ma solo valorizzandola. Questa triplice allitterazione, che introduce un'ulteriore allitterazione invariata armonicamente per due quarti della misura successiva (dove muta solo ritmicamente) è in grado di annunciare, affermare e valorizzare l’“opposizione” alla cellula tematica, di risposta vera e propria, mediante l'insistenza armonica tale e quale, che si fa dunque quasi invocazione, risposta al *leit motiv* dell'intera danza, vario nella sua ricchezza, e da cui questa parte si distanzia, facendosi affermazione autonoma. In merito all'allitterazione che apre la misura 21, dal momento che si esprime su una durata maggiore, l'interpretazione che se ne fa può essere di “arricchimento”, “riempimento” della lunghezza temporale, attraverso un'ornamentazione di trillo ad esempio che, pur nella sua variante, permette di rendere più prolungato realmente il suono e di arricchirne il contenuto nella durata maggiore. A sostenere l'indipendenza di tale confutazione è anche l'impronta del basso, che presenta le sue terzine discendenti in catabasi, che cantano melodicamente, riproponendo antitetivamente e poi analogicamente quelle che nella misura 18 ascendevano nella seconda parte della misura. La confutazione si conferma difatti nel ribaltamento di tale formula, poi citata (per esplicitazione)

invariata subito a fianco e in particolare nel suo raggiungimento mediante un notevole *saltus duriusculus* (il più ampio della sarabanda) di dodicesima, che esprime la chiara cesura tra una sezione e l'altra. In questa parte difatti l'oratore pare rispondere anche con una mano sinistra che melodicamente si distanzia dalle precedenti parole. Interpretativamente sarebbe opportuno esprimere questa sezione con la massima espressione per entrambe le parti, dal momento che in entrambe si percepisce una tensione emotiva, raggiunta attraverso gli espedienti finora individuati: le doppie terze, minori, sarebbe infatti utile si percepissero nel loro accento malinconico, piangente (che si può anche enfatizzare sciogliendole in piccoli arpeggi), che si conferma con una mano sinistra che, scendendo per grado congiunto in una *gradatio*, esalta la tristezza per due quarti. Nei tre ottavi successivi la voce riprende a salire, così da virare l'argomentazione di confutazione: se inizialmente, per opporsi al discorso, l'oratore si esprime con il *pathos* commovente, dopo muove con un'intensità più leggera, diluita, per mezzo di due *gradationes* anabatiche in sinonimia al basso che si oppongono alla catabasi della voce intermedia nella seconda parte della misura 21 e che sostengono poi nella misura 22 la citazione ritmica ribaltata, variata (confutata) che si era incontrata sull'ultimo battito della misura 6 e sul primo della misura 8. Anche qui, come in quel caso, le due semicrome si prestano alla loro interpretazione ineguale, che si combina con la terzina del basso.



Es. 6. BWV 827 (batt. 20-22)

La sezione che si apre nella seconda parte della misura 22 e termina a fine brano è stata da noi identificata come *peroratio ripropositiva* (vedasi es. 7), in quanto, separata dalla precedente *confutatio* per mezzo di un cambio di tonalità che riporta il brano nel tono d'impianto, presenta ancora una volta le formule caratteristiche finora incontrate, riuscendo a riassumere la prima e la seconda parte di danza. Alquanto lunga come *peroratio*, questa sezione, in linea con il carattere dell'intera sarabanda, riprende simmetricamente la *propositio* della parte A, a livello di impostazione e struttura generale, ampliandola, così da assolvere anche la funzione di commuovere e innalzare l'animo dell'ascoltatore, che resta definitivamente convinto e impregnato delle idee tematiche proposte.

La sezione apre con la formula bipartita iniziale allo mano destra che, in questa parte B ancora non era comparsa alla voce superiore, ma si era individuata solo al basso: la *peroratio* si fa dunque “ritorno” e aggancio alla parte A, in un richiamo anulare esplicito. Si noti infatti come la citazione della prima parte di cellula si presenti non solo nella misura 22, ma anche nella 24 e nella 26, invariata rispetto a quella iniziale, ovvero nella tonica che apriva il brano al principio della parte A: a variare è solo l'ottava su cui si realizza la prima e la terza citazione, che però non altera il prestito esplicito dalla prima cellula, non riducendosi a *sinonimia* ma facendosi anafora formulare, dove questa, risonante, assume quasi un ruolo di epanalepsi e anche in questo finale rivela l'unità come *leit-motiv*, che si presta a un utilizzo formulare. A questa ripresa segue quella della seconda parte di cellula cui si giunge attraverso un intervallo, come si era anticipato nella *confirmatio* delle battute 17-18 e 19, variato: anche qui da una quarta si passa a una quinta discendente nella prima e nella terza ripetizione. Nella misura 23 gli altri due tempi che seguono si fanno *gradatio* della terzina del primo tempo, citando la misura 11 alla voce superiore: la *gradatio* catabatica qui però non inizia, come in quel caso, dal secondo tempo, bensì già sul primo, nella parte di formula principale e iniziale stessa, così da anticipare la discesa di una terzina e allargare così la discesa ulteriormente. La mano sinistra a sostegno di questo comportamento, così in linea con il comportamento della conclusione della *propositio*, recupera, della stessa sezione, la figurazione che si realizzava alla voce intermedia (alla mano

destra) su metà della *gradatio*, e che abbiamo visto mantenersi anche nella prima parte di *argumentatio*. Qui, in un contesto di enfasi finale, la citazione si fa più intensa, più solida, raddoppiandosi sia come voci che come figurazione stessa: la mano sinistra infatti anticipa la sua prima catabasi sulla prima unità di formula, in una discesa che si fa pentacordo di doppie terze, che si sospende poi sulla seconda terzina di *gradatio*. L'inizio, enfattizzato alla mano destra dal salto di sesta ascendente, si conferma difatti con il bicordo della mano sinistra che spezza l'ascesa precedente e che si rende concretamente udibile in entrambe le mani attraverso un'articolazione: si può considerare come una rottura dal contesto precedente, che anticipa poi quella ulteriore che si verifica, pur rimanendo nell'ambito della *peroratio*, nella misura 26, dove la rottura sarà ancora più netta, udibile. La seconda catabasi che segue, a partire dalla terza terzina graduale, è di nuovo un tetracordo, che procede stavolta per quinta, sesta, settima e nuovamente quinta, e che in realtà alla voce superiore, tra le due, si ripete in perfetta palilogia alla catabasi delle note precedenti. In questo modo è l'armonia che si allarga rispetto alla precedente discesa e si estende armonicamente nel suo procedere, attraverso questa ascesa armonica che tocca il culmine nell'ultima croma della misura 23, dove dopo la quinta e la sesta si raggiunge la settima, che, in un *sopralegato* caratteristico di tutta questa discesa (possibile anche da realizzarsi in un fraseggio che spezza a coppie il tetracordo), sarebbe opportuno rimarcare interpretativamente insieme a un arpeggiato un poco udibile. Se quindi la *gradatio* della mano destra continua schematicamente, inalterata, nella mano sinistra il cambio di catabasi determina un'articolazione che ben separa le parti e le valorizza. L'interpretazione dunque si finalizza all'enfasi della sensazione di ampliamento sonoro, emozionale, in un crescendo nella vertigine della discesa imponente che realizza qui una vera *climax*, che resta sospesa sulla dominante, cui si arriva nel primo tempo della misura 24. Questa battuta ancora una volta riporta alla struttura della *propositio* nelle sue misure 8 e 9: la mano sinistra di nuovo si presenta in perfetta palilogia per due misure, procedendo per ottave nella sospensione della dominante, che sostengono e riempiono la melodia della mano destra, mentre la mano destra, con *variatio*, ripresenta il suo schema melodico. In particolare nella seconda

parte della misura ritorna la solita cellula anaforica, che si separa dalla prima parte della battuta attraverso un salto di sesta ascendente che, come avveniva prima della citazione alla battuta 22, mette in rilievo la citazione e la separa, rendendola autonoma: anche qui la cesura della mano destra permette di realizzare concretamente questo *saltus duriusculus*, che si unisce a quella che spezza lo schema di ottave legate della voce inferiore su quel quarto, che divide così la misura nelle due unità (di chiusura e apertura di frase, come avveniva nella battuta 8). Qui la cellula della mano destra si realizza, come avveniva nella catabasi precedente, per doppie terze: la voce superiore riprende in palilogia (con cambio solo di ottava) la cellula della misura 8, mentre la voce intermedia cita letteralmente la formula nel tono che si incontra alle battute 22 e 26 (anche qui con cambio di ottava). A cambiare, rispetto alla tipica formula finora individuata, è la seconda parte di cellula, che si connette alla prima non più attraverso un salto di quarta o quinta, bensì di seconda ascendente, che con la sua tensione armonica introduce un cambio formale della cellula stessa, che non si presenta più con una croma e una terzina discendente (pur partendo dalla sua nota superiore), ma con una croma superiore alla terzina che le si aggancia, ascendente. L'accordo che si realizza così in apertura della misura 25, dissonante tra le due voci estreme, muove emozionalmente l'ascoltatore e lo prepara a raggiungere la dissonanza ancora più udibile e piena del primo battito della misura 26, raggiunto attraverso lo spiraglio ascendente della *gradatio* di terzine che si interpone nella misura 25 alle due discese gradualì di apertura e chiusura della *peroratio*. La terzina ascendente infatti si fa nuovamente modello di *gradatio* per la misura 25, che in linea con il carattere totale di tutta la danza, si separa ancora una volta a metà, prima della *gradatio* vera e propria: infatti questo percorso anabatico di tre ottavi si ascolta come parte a se stante della battuta che si allontana dalla citazione esatta, di cui si fa *variatio*, su un basso di ottavi che, continuo, procede, come nella battuta precedente, legato per ottave e diviso solo nella sua metà. Anche questa *gradatio* di tre ottavi è sostenuta da una voce intermedia che ascende anch'essa in un "tricordo", a distanza di terze dalla voce superiore: il primo tempo cui si giunge nella misura 26 presenta infatti il punto di arrivo di acme emozionale, preparato negli ottavi precedenti, realizzando un accordo

carico di dissonanza (dove convivono così enfaticandosi una quarta eccedente e una seconda), che sarebbe opportuno realizzare con coscienza della tensione armonica, non in perfetta simultaneità ma con un lieve arpeggio. La ricchezza di questa armonia viene evidenziata anche dalla durata della sensibile che crea ulteriori dissonanze nel secondo ottavo del primo tempo, pur facendosi lentamente decrescendo, sino a scemare nella pausa del terzo ottavo: questo decrescendo della voce centrale, accompagnato dalla voce superiore che si fa più sottile ma dissonante nel suo terzo ottavo, in piena sospensione, realizza una vera e propria chiusura di frase, che si accentuerà ulteriormente con una “cesura-quasi rubato” che chiude il discorso, preparando così in maniera ampiamente respirata l’ultima espressione epanalettica della sezione.

Questa ultima citazione, che si ripete nel suo inizio uguale a come si esprimeva a inizio *peroratio*, si separa enfaticamente dalle parole precedenti attraverso il comportamento delle due voci superiori e del basso che compie un salto netto di quattordicesima, che conferma la funzione diversa che rappresenta questa seconda parte di misura. La formula iniziale si ripresenta nella voce superiore, come detto, alla stessa altezza di quella che apriva la sezione, rinforzata ulteriormente e variata da un comportamento simmetrico e contemporaneo della voce intermedia. Cambia rispetto alle precedenti apparizioni della formula il comportamento della mano sinistra, che qui riprende sinonimicamente a chiasmo le due terzine che aprivano alla mano destra la misura, traslandole semanticamente. A conclusione dell’intero percorso, anche la parte che segue questa cellula si fa riproposizione ancora una volta dell’apertura della *peroratio*, con una *variatio* di epanalessi: torna infatti la *gradatio* di terzine discendenti, preceduta dalla solita seconda parte di formula iniziale, che già però muta. Difatti il salto di seconda ascendente che separa la terzina dalla croma annuncia la conclusione, cui si è giunti, ed è opportuno si enfatizzi con una piccola articolazione, coincidendo anche con il punto più alto della *gradatio* (come si verificava alla misura 23). Si aggiunge, con l’intento ulteriore di *movēre* definitivamente l’ascoltatore, l’elemento del tetracordo discendente che aveva caratterizzato specialmente questa seconda parte, che contribuisce a fare di quest’ultima sezione di

peroratio una *distributio recapitulativa*, che nella sua struttura d'insieme si mostra simmetrica a quella che era la conclusione della parte A.

The image displays a musical score for a short piece in G major, BWV 827, measures 22 through 28. The score is written for piano in 3/4 time. It consists of three systems of staves. The first system (measures 22-23) shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The second system (measures 24-25) continues the melody and accompaniment. The third system (measures 26-28) concludes the piece. Annotations include red boxes highlighting specific chords and melodic fragments, blue boxes highlighting other musical elements, and green boxes highlighting the bass line in measures 24-25. A yellow circle highlights a specific note in the bass staff of measure 23.

Es. 7. BWV 827 (batt. 22-28)

2.3. Conclusioni

Lo studio retorico che si è svolto in queste pagine, come si è visto, si è focalizzato dapprima sulla struttura del discorso generale di ciascuna danza, di cui si è prodotta un'analisi globale e specifica, che è frutto di una nostra personale lettura e interpretazione, sia musicale che retorica, che abbiamo tentato di effettuare nel modo più oggettivo possibile. A questa, che si è servita di una terminologia consolidata e tradizionale, unita anche a una classificazione appositamente coniata da noi sul contesto, per necessità, precisiamo, si possono contrapporre altri possibili modelli analitici e interpretativi, con altre relative nomenclature. Dall'osservazione che se ne è

fatta, effettuata su tre principali livelli (generale/strutturale, prettamente ritmico, *ornatus*), su cui ci siamo basati per realizzare un discorso utile non solo nella teoria ma anche e soprattutto ai fini concreti dell'interpretazione, emerge una notevole varietà contenutistica tra queste danze, pur della stessa tipologia e incluse nella stessa raccolta, che convive allo stesso tempo con un "filo continuo" in grado di congiungere e avvicinare le tre *sarabandes*, anche se tra loro non direttamente connesse.

Si desidera precisare inoltre che il nostro approccio rivolto in particolare all'aspetto delle figure retoriche individuate nel testo è stato di tipo gerarchico, così che abbiamo selezionato e approfondito, in un panorama che può assumere delle dimensioni illimitate, il repertorio retorico più rilevante, funzionale e utile ai fini dell'interpretazione nel contesto specifico, il cui lessico è stato attinto dalla specifica retorica musicale o direttamente dalla sola retorica letteraria, quando necessario.

Osservando l'aspetto strutturale delle tre danze, si è evidenziato come, in un classico e mantenuto ordine bipartito di danza, i discorsi retorici si sono articolati diversamente, contrapponendo a un impianto molto equilibrato e simmetrico (come quello della sarabanda della Partita n. 1 BWV 825, in cui la parte A e la B sono all'incirca di lunghezza uguale) un discorso "sbilanciato" nella sua seconda parte, come nel caso della sarabanda della Partita n. 2 BWV 826 (in cui la parte B si presenta di lunghezza doppia rispetto alla parte A) o lievemente sbilanciato nella sua seconda parte, come avviene per la sarabanda della Partita n. 3 BWV 827. L'organizzazione di ciascuna delle due parti di ogni sarabanda ha presentato così un suo carattere specifico, anche se il criterio di verifica che abbiamo adottato ci ha permesso di individuare in tutte e tre le danze delle sezioni immancabili nella loro collocazione specifica. Riproponiamo qui di seguito schematicamente le strutture emerse:

1. A: *exordium-narratio* (batt 1-4) *narratio* (batt. 5-8), *propositio* (batt. 9-12), B: *argumentatio* (batt. 13-20: *riexordium narratio* 13-16, *confutatio* 17-20), *peroratio* (21-27).

2. A: *exordium-narratio* (batt. 1-2), *narratio* (batt. 3-4), *propositio* (batt. 5-8),
B: *argumentatio* (batt. 9-24: *confirmatio* 9-12, *confutatio* 13-16, *confirmatio* 17-20), *peroratio* (21-24).
3. A: *exordium-narratio* (batt. 1-4), *narratio* (batt. 5-8), *propositio* (batt. 8-12),
B: *argumentatio* (batt. 13-22: *riexordium-propositio* 13-16, *confirmatio* 16-20, *confutatio* 20-22), *peroratio* “*ripropositiva*” (batt. 22-28).

Mettendo così a confronto le tre ossature retoriche, partendo dalla parte A di ciascuna danza, si è notato come Bach muti l'ampiezza e l'intenzione, pur lasciando invariate in generale le sezioni che la compongono, che figurano in una successione matematica, perfettamente ordinata e rigorosa di *exordium-narratio*, *narratio*, *propositio*, tra loro equilibrate e giunte. Più variate si presentano invece le parti B di danza, specialmente nella strutturazione dell'*argumentatio*: nella prima danza questa mostra infatti una durata uguale alla successiva *peroratio* (di otto battute) e si struttura di un *riexordium-narratio* e di una *confutatio* di uguale durata. Nella seconda *sarabande* invece l'*argumentatio* si articola in una *confirmatio*, *confutatio*, *confirmatio*, mantenendo in ciascuna di queste parti lo schema mensurale di quattro misure; dall'altra parte la terza danza mostra un'*argumentatio* di dieci misure che si divide in *riexordium-propositio*, *confirmatio* e *confutatio* (questa di appena due misure, perdendo così il rigore matematico di suddivisione generale che si presentava nelle precedenti sezioni). La *peroratio*, che segue e conclude, si mostra infine nelle tre danze di aspetto differente: nella prima assume difatti una lunghezza maggiore, che poi si riproduce analogamente nella terza, per ridursi invece drasticamente nella seconda.

Alla luce di questa comparazione generale si può notare come strutturalmente, a livello di simmetria generale e di lunghezza, la parte A si presenti uguale in tutte e tre le danze, e in particolare mostri una vicinanza ulteriore di impostazione tra la prima e la terza danza: in entrambe questa presenta infatti sostanzialmente la stessa struttura, articolata addirittura in coincidenza delle stesse misure. La parte B, come emerge dal triplice confronto, presenta invece delle analogie strutturali comuni a tutte e tre le danze, sviluppate però, come si è visto, in modo più autonomo:

l'*argumentatio* infatti da un lato nella terza danza si presenta, come nella seconda sarabanda, tripartita, ma all'inizio ripropone un *riexordium-propositio*, che si può invece comparare con il *riexordium-narratio* della prima danza, cui segue lo schema di *confirmatio-confutatio*, che ripresenta così uno schema di alternanza di opposti, e ricorda invece quello della seconda danza, seppur la *confutatio* sia qui ridotta a una piccola parte. La terza *sarabande* in questa argomentazione pare dunque, in un certo senso, farsi sintesi dei due modelli che la precedono, riassunti con ponderazione in una realtà argomentativa nuova (che nella sua novità posa tuttavia su modelli consolidati e già ascoltati dall'uditore). La *peroratio*, che si individua comune alle tre danze, mostra in realtà svolgimenti diversi in ciascun caso, liberi e autonomi: se da un lato la prima e la seconda (di lunghezze diverse) si accomunano per l'uso tradizionale dell'emiolia, la terza (di lunghezza analoga alla prima) si mostra invece libera da un uso così esplicito di un espediente retorico tradizionale e, richiamando la *propositio* (come anche avveniva nella prima danza), non si limita a farne una citazione ma ne fa la caratteristica principale, tanto da renderla *peroratio* "*ripropositiva*".

Si può desumere da ciò che la parte che maggiormente si presta a alterazioni contenutistiche e organizzative è l'*argumentatio*: l'interprete difatti argomenta per confermare la sua tesi con strategie diverse a seconda del contesto, non rifacendosi a un ordine fisso invariabile, ma adattandolo, mutandolo a seconda del messaggio, del contesto, con il fine di convincere emozionalmente l'ascoltatore, lasciando uno spazio più ampio alla categoria propositiva, affermativa, costruttiva, piuttosto che a quella distruttiva. A questo consegue la variabilità di una *peroratio*, che in genere ci si aspetta di durata non lunga e che in ben due casi su tre si è dimostrata inaspettatamente di lunghezza maggiore (con la presenza al suo interno inoltre di mezzi tecnici, anch'essi non previsti o tra loro concentrati, tali da produrre *ξενικόν*), avvalorando dunque la tesi per la quale il ruolo che ricopre di innalzamento stilistico-emozionale la porta anche ad ampliarsi a fini espressivi. La seconda parte di danza dunque in linea di massima, a confronto con la prima, si dimostra sempre più variegata, più soggetta a modificazioni: è la tecnica di convinzione, di persuasione, che si apre alla

variatio maggiore, mentre l'esposizione dei fatti in sé, si varia nella sua articolazione e nella sua ampiezza, non presenta notevoli cambi tecnici nell'organizzazione di parti, ma si mostra chiara e efficace nella sua prima comprensione.

Dando ora uno sguardo più specifico alla struttura ritmica che si è individuata in queste tre danze, possiamo dire che ciascuna di queste si è presentata autonoma e con scarsi richiami intertestuali, pur presentando in comune tra tutte le danze un più o meno forte allontanamento dal tradizionale aspettato *pattern* ritmico di sarabanda che, anche quando si presenta, non si mantiene costante, ma muta rapidamente (in modo inatteso), in maniera tale da combinarne diverse tipologie in uno stesso contesto. Anche la loro associazione e il loro susseguirsi risulta molto differente all'interno delle tre danze prese in analisi: difatti con la prima sarabanda ci troviamo davanti a una ritmica in generale abbastanza tradizionale, che già si rivela nel principio, con il tempo centrale marcato da accento (e con la cellula-chiave che lo connota e si ripeterà costante in tutta la danza), dal quale però l'oratore prende le distanze già nella terza misura, per farsi più espressivo, alternando in modo rivelatore il *pattern* con altre combinazioni ritmiche finalizzate più all'espressione che al senso ritmico saltante. In questa combinazione molteplice si è rilevato allo stesso tempo come quest'ordine non sia però casuale nelle prime otto misure di ciascuna sezione, dove i *pattern* (nel loro esatto incastro) si ripresentano con il medesimo ordine simmetrico che, superata la fase di ampliamento e "divagazione" nella *peroratio*, ritorna anche nella riproduzione dell'emiolia conclusiva di entrambe le parti.

Dall'altro lato la seconda sarabanda non presenta un così forte senso ritmico marcato, bensì un *pattern* tradizionale (non il più emblematico, per quanto caratteristico) che necessita di una sua interpretazione più attenta, in quanto non immediato, ma pensato per essere filtrato dall'espressione e dalla forza comunicativa della melodia. Pur nella differenza dei *patterns* tra le due danze, ritorna come elemento comune la loro combinazione nella diversità e ricchezza: schemi ritmici improntati alla maggiore espressività, alla cantabilità, si alternano ad altri più o meno marcati nella loro scansione. Si

noti allo stesso tempo come in questa seconda danza, di dimensioni ridotte rispetto alla precedente e di ordine meno rigido (quasi assente di simmetria), improntato più all'impatto emotivo generale che alla cerimoniosità e alla formalità, viene perdendosi anche la simmetria ritmica tra le due parti, che in questo modo si fanno ancora più libere non solo nella forma globale ma anche nel loro contenuto ritmico specifico. Il modello ritmico in questa *sarabande* infatti, non solo si coniuga nella sua varietà, come avviene nella prima danza, ma muta esso stesso in tipologie insolite e contrastanti con gli schemi noti caratteristici, così da contribuire ad allontanare la composizione dalla sua forma più tradizionale.

Con la terza danza si arriva a perdere completamente la formula ritmica di sarabanda, la successione di *patterns* caratteristici e l'organizzazione generale vista finora: pur mantenendo in genere la metrica giambica tipica, questa si realizza in un contesto molto differente, che perde addirittura la solita scansione ternaria ed esce fuori da ogni categorizzazione preordinata e netta. L'anomalia principia dall'*incipit* anacrusico che nella sua forza altera completamente lo schema tradizionale e anticipa nel contenuto anche la particolarità formale dell'intera danza, imitativa, in stile di canone, poco caratteristica del genere, al punto da poter essere considerata quasi una "finta *sarabande*". Elemento che conferma il legame con la forma ritmica di danza nelle due prime sarabande, che viene invece perdendosi in questa terza, oltre all'utilizzo dei *patterns* caratteristici, è la presenza dell'emiolia, tecnica distintiva della sarabanda, infatti assente nella terza. Anche questo aspetto ci porta a non considerare realmente come vera e propria sarabanda quest'ultima, per la serie di caratteristiche sopraelencate che vanno sommandosi.

Si può quindi rimarcare da questo confronto, limitato alle prime tre danze nella prima metà delle Partite, un cambiamento ritmico e strutturale graduale nel corso dell'opera, che accresce sempre di più, sino a giungere alla rottura vera e propria con la tradizione nella terza *sarabande*. Bach muta ogni schema atteso o prefissato (di impostazione discorsiva e di ritmo), e la rottura che compie si finalizza a una reale realizzazione e percezione del messaggio contenutistico-emozionale della danza stessa,

della sua espressività e intensità malinconica in particolare (a discapito talvolta del carattere cerimonioso, che tende a venire in secondo piano), che accresce sempre di più all'interno dell'opera bachiana ed è tale che, anche nel momento in cui la danza sembra lontana dall'apparire tale nel suo aspetto, nella sua forma e nella struttura, riesce invece a realizzarsi e a perfezionarsi nella sua assoluta intenzione e forza comunicativa.

A livello contenutistico, si evidenzia da questa comparazione il fatto che Bach, per rendere efficace il suo discorso retorico, combini una numerosa varietà di figure retoriche, da noi riassunte a quelle più significative per la nostra interpretazione. Le figure di ripetizione, descrittivo-melodiche e armoniche si combinano tra loro, formando così una rete di notevole forza espressiva: per sintetizzare in breve qui la loro apparizione e funzione nel testo musicale, si affrontano separatamente, pur consapevoli, a conclusione di questo studio intero, di come la loro efficacia stia proprio nella loro compenetrazione e fusione.

Le figure di ripetizione in particolare, come l'anafora, la sinonimia, la palilogia e la *gradatio* vengono utilizzate ampiamente e rivelano una tecnica che ha nel suo obiettivo retorico quello di arrivare al pubblico, convincerlo, mediante un contenuto che permane e si fissa con chiarezza. Osservando attentamente la loro collocazione, si può notare come anche questa non risulti casuale tra le varie sezioni di danza: la presenza per esempio di alcune cellule (totali o parziali) in tutte le sezioni viene a creare una circolarità dell'idea, che si rafforza e amplia col procedere della danza.

Partendo dalla prima sarabanda, possiamo dire che l'unità ritmica che abbiamo identificato come *tricolon* si presenta come idea portante della danza intera, racchiudendo un significato melodico e ritmico in grado di determinare l'andamento della misura: la sua collocazione racchiude il gesto di danza stesso, realizzandosi più o meno esplicitamente in apertura di battuta. Quando codesto trasla a un altro tempo, come ad esempio avviene nelle conclusioni delle due sezioni, assume un nuovo significato nel contesto, così che la sua presenza "carismatica" risulta in grado di catalizzare la concentrazione dell'ascoltatore su di sé: la ripetizione in

anafora, sinonimia o epifora di questa espressione si fa perciò persuasione e *varietas*.

Nel caso della seconda danza la ripetizione si fa meno costante, differente: a ripetersi fedelmente non è il nucleo ritmico principale, bensì una figura che compare su un tempo “debole”, che non mantiene fissa la sua posizione, ma la cambia, assumendo così un altro significato e un’altra funzione nel contesto. Quando questo modello ritmico si presta a riprese reiteranti, queste avvengono con *variationes* che incidono in particolare sul ritmo stesso: la tecnica di ripetizione si differenzia dunque da quella utilizzata nella precedente danza, dove l’inalterabilità formale caricava di solennità e cerimoniosità, qui perse, all’insegna di una maggiore libertà ed espressività (tale da perdere completamente in alcuni casi il nesso al sistema formulare). Questa danza risulta così, tra le tre, la più libera dai vincoli formulari e strutturali, facendosi momento di “antitesi” delle due sarabande, tra cui si colloca.

Con la terza sarabanda ci troviamo invece nuovamente davanti a un tipo di struttura formulare analoga a quella che si trovava nella prima, dove la formula iniziale che apre la danza, seppur con una connotazione ritmica che è esplicitamente poco caratteristica della sarabanda, ritorna in modo formulare nel corso dell’intera danza, in maniera enfaticizzata, imitativa, facendosi elemento centrale e principale, riassuntivo del significato globale del brano. Ciò che distingue anche la danza dalle precedenti nella tecnica retorica è il fatto che la ripetizione stessa si fa tecnica principale di costruzione: si può infatti individuare un cesello di stilemi che, presentati nella prima parte, si ripetono nel corso dell’intera sarabanda, rendendo questa manifesto rappresentativo della tecnica retorica reiterativa. Nel suo procedere e svolgersi, il discorso di questa danza risulta in un certo senso statico dal punto di vista melodico e ritmico, non articolato in un movimento vario e reale, ma concentrato in una circolarità fissa di espressioni che si combinano tra le voci: l’effetto che produce, piuttosto che quello della poesia giambica e della lirica in genere (che si percepisce nelle due precedenti danze), è più quello di un dialogo di una scena teatrale, di un racconto epico a più voci cristallizzato (in cui la formularità si fa testimone

di oralità) e allo stesso tempo di una preghiera-litania. Più che argomentare realmente un discorso, la struttura si propone infatti, a differenza delle altre due sarabande, di fissare un concetto riassunto in versi e cellule formulari.

Per quanto riguarda invece le figure prettamente descrittive, inerenti alla melodia, Bach si serve in tutte e tre le danze prevalentemente di anabasi e catabasi, che egli impiega, spesso unite a figure di ripetizione, per affermare in modo nitido la linea vocale del musicista narratore, dotandola di un andamento omogeneo che ricorda, in alcuni casi, le curve intonative della voce umana, che universalmente ascendono nella ricerca interrogativa o discendono nell'affermazione. Queste ascese e discese strutturate retoricamente conferiscono una maggiore forza e incisione emotiva al racconto, che si fa così non solo percepibile, ma anche visibile agli occhi, nella sua descrizione e nel suo movimento. L'uso inoltre della figura dell'*exclamatio* nella terza sarabanda si fa ulteriore esplicita riproduzione del parlare umano: si vuole ricordare in proposito come, da alcuni studi di fonetica italiana, sia emerso che gli intervalli di quarta all'interno della prosodia vengano naturalmente utilizzati dal parlante (normalmente tra sillaba tonica e postonica o pretonica e tonica), con l'intento inconscio di evidenziare il messaggio principale che si vuole dare. A queste figure si aggiunga l'uso che fa Bach di *circulatio* e *fugae hypotiposis* che contribuiscono ad ampliare l'immaginazione visiva dell'ascoltatore attraverso, da una parte, l'insistenza concettuale e, dall'altra, la leggerezza della parola nella sua fuggevolezza.

Passando infine ora alle figure che toccano l'armonia, diciamo che l'utilizzo che fa Bach della dissonanza è particolarmente curato e funzionale alla massima resa emozionale del brano, in particolare nei punti che nel discorso ricoprono un ruolo espressivo e comunicativo determinante per l'ascoltatore. Queste contribuiscono a produrre uno *ξενικόν* in ogni loro realizzazione, per quanto questa sia limitata a un contesto ristretto (rispetto a sezioni intere di straniamento come quello evidente, ad esempio, nella *peroratio* della prima sarabanda), che però risulta fondamentale nello svolgimento della danza intera. Tra queste, che spesso si presentano unite alle altre due tipologie di *ornatus*, Bach ricorre ad alcune in particolare in

modo frequente: il *saltus durisculus* per esempio, che conferisce respiro e sospensione alle parti dove si inserisce, e presente oltretutto in tutte e tre le danze, diventa marca stilistica della seconda danza, dove appare all'interno di un contesto formulare, così da farne poi vera parte costituente. Altra figura che finisce per connotare una sarabanda intera è l'ellissi di Bernhard che, presente più volte, caratterizza per eccellenza la prima danza. A queste infine si aggiunga l'uso ricorrente di sincope, *transitus*, *supsumptio*, *superiectio*, *parrhesia*, per ricordare solo alcune delle più evidenti: la collocazione in generale di queste figure di dissonanza armonica, rispetto agli spazi di consonanza che vi si contrappongono e alle sezioni in genere, risulta particolarmente curata, al punto che potremmo dire che la loro concentrazione in alcuni punti in particolare della danza, come ad esempio la *peroratio*, prima tra tutti, è determinante nell'innalzamento di tono che il musicista-oratore vuole produrre, così da portare all'*ᾠκμή* "poetico", riuscendo nell'intento di persuadere e commuovere l'ascoltatore.

Globalmente, al termine di questo lavoro, possiamo concludere dicendo che con queste tre sarabande ci troviamo davanti a tre realtà musicali-poetiche diverse tra loro dal punto di vista contenutistico, seppur accomunate da una stessa categoria terminologica e da un metodo che si ripete in alcuni suoi stilemi generali (che si mantengono e si vedono con evidenza) in grado di convivere con ulteriori piccoli richiami di massima finezza che uniscono tra loro le tre danze stesse, percepibili però, questi, solo a un uditore attento. Bach riesce così nel movimento lento e più espressivo delle *Sechs Partiten* a commuovere, pur rimanendo sempre meno negli schemi della danza stessa, da cui prende le distanze formali sempre di più, in modo graduale ma chiaro: questo non si fa ostacolo, bensì alternativa valida per continuare ad adempiere i compiti comunicativi della danza, che anzi si incrementano. Questo studio ci ha permesso di individuare infatti un cambiamento progressivo all'interno delle tre danze, frutto di un compositore che asseconda i suoi obiettivi retorici, diventando oratore, poeta e teatrante di discorsi poetici (e teatrali) tra loro vari, che lasciano comunque emergere sempre l'intento di adeguare lo stile e la forma al messaggio.

Il percorso di Bach si fa così ascesa verso il *movēre*, verso la *katharsis* aristotelica, che si raggiunge con gli espedienti retorici detti finora e sostanzialmente con la scansione metrica, elemento poetico essenziale e necessario, a maggior ragione in una danza, che non ha una funzione solo formale ma anche semantica, essendo in grado di rivelare il carattere stesso della composizione. Questa, nelle tre danze, si presenta come unione di più piedi metrici, di cui però costante e rappresentativo nella forma e nel significato globale è il giambo, metro meno “catartico” possibile ma allo stesso tempo più vicino alla sensibilità e alla natura umana, che sopravvive in tutte e tra le sarabande, anche là dove la struttura ritmica parrebbe impedirlo. Il giambo, che caratterizza l’andamento “prosodico” di queste tre sarabande, riassume nella sua essenza naturale, carica di antitesi semantica e al tempo stesso di ascesa, non solo la gestualità della sarabanda, ma anche il movimento delle tre danze nella loro opposizione ed evoluzione semantico-formale, che giunge al suo culmine di ascesa nella terza *sarabande*, attraverso un percorso che ricorda, da un lato, nella sua circolarità, la concezione ascetica vichiana e dall’altra la tripartizione hegeliana (che si addice perfettamente a questo studio anche terminologicamente, asserendo un raggiungimento di *sintesi*, solo successivamente a un passaggio graduale attraverso *tesi* e *antitesi*). Questo disegno crescente che porta, attraverso tre specifici percorsi ascendenti, a un culmine ampio e dichiarato, in corrispondenza dell’ultima danza della prima metà delle Partite, non può che fare parte di un disegno più largo che investe l’intera opera BWV 825-830, che raggiunge il vertice ultimo e massimo globale nella sarabanda della sesta Partita che, all’interno della seconda parte dell’opera intera, non è stato possibile studiare in questa sede, ma ci riserviamo di prendere in analisi in un eventuale studio futuro.

La retorica come “rottura della regola” e superamento della stessa, finalizzata all’adempimento degli intenti espressivi, ha preso così vita in uno dei più rappresentativi percorsi ascetici musicali che, per realizzarsi, ha fatto di quest’arte lo strumento in grado di alterare un’intera forma di danza, pur rimanendone all’interno, confermandola, e annunciandone la massima nobiltà e forza di cui vive.

Ringraziamenti

Al termine di questo lavoro desidero ringraziare il mio relatore, il Prof. Rubén López Cano, per avermi permesso di approfondire questo aspetto affascinante della musica antica, che è unione di arti a me care. Il mio primo grazie volge a lui, per avermi fatto conoscere concretamente questa realtà e avermi seguito nel corso della mia ricerca.

Ringrazio il mio Maestro Luca Guglielmi, per avermi fatto amare il clavicembalo in tutti i suoi aspetti e avermi aiutato a comprendere e vivere la magia dell'interpretazione del Barocco, attraverso anche la musica di Bach, ivi comprese le sarabande.

Infine ringrazio la *Escola Superior de Música de Catalunya* e la *Universitat Autònoma de Barcelona* per avermi accolto in quest'anno di Master, e in particolare i docenti dell'ESMUC che ho incontrato in questo Master che, fornendomi gli strumenti necessari per affrontare agevolmente questa ricerca, mi hanno permesso di vivere lo studio nella piena piacevolezza del Bello.

Bibliografia

Anthony J. R. (1974). *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*. New York: W. W. Norton & Company.

Aristotele (1998). *Poetica*. a cura di Paduano G., Roma-Bari: Laterza.

Aristotele (1996). *Retorica*. a cura di Dorati M., Milano: Mondadori.

Barthes R. (1972). *La retorica antica*. Milano: Bompiani.

Blake Wilson, et al. "Rhetoric and music". *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 31 Jan. 2014. (consultato il 3 novembre 2013).

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166>>.

Brainard I. (2003). "Sarabande". In: Cohen S. J. & The Dance Perspectives Foundation[ed.]. *The International Encyclopedia of Dance*. New York: Oxford University Press. (consultato il 15 gennaio 2014). <<http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t171.e1537>>.

Buelow, G.J. (2001). "Music and Rhetoric". In: Sadie, Stanley [ed]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second edition. New York-London: Macmillan Publishers Limited – Grove Dictionaries Inc., vol. VII, 831-834.

Cicerone, M. T. (46 a.C. [1995]). *Brutus*. a cura di Narducci E., Milano: Bur.

Cicerone (55/54 a. C. [1994]). *Dell'oratore*. a cura di Narducci E., Milano: Bur.

Civra F. (1991). *Musica poetica. Introduzione alla retorica musicale*. Torino: UTET Università.

Cole W. (2000). "Improvisation as a Stimulus to Composition in Bach's Partita II". *Bach*. Riemenschneider Bach Institute, Vol. XXXI, No. 1 pp. 96-112.

De Natale M. (1991). *Analisi musicale. Principi teorici, esercitazioni pratiche*. Milano: Ricordi.

Desrat G. (1895). *Dictionnaire de la danse*. Parigi: Librairies-imprimeries réunies.

DeVoto D. (1960). "La folle sarabande". *Revue de Musicologie: Tirage a Part*. Vol. XLVI.

- Donington R. (1974). *The Interpretation of Early Music*. New York: St. Martins Press.
- Eco U. (1968). *La struttura assente*. Milano: Bompiani.
- Eco U. (1984). *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi.
- Fadini E. & Cancellaro M. A. (2009). *L'accentuazione in musica. Metrica classica e norme sette-ottocentesche*. Milano: Rugginenti.
- Flindell E. Fred (1997), "Bach's tempos and rhetorical applications" *Bach*. Riemenschneider Bach Institute, Vol. XXVIII, No. 1/2 , pp. 151-236.
- Fubini E. (1983-4). "Estetica musicale. VII. La teoria degli affetti". In Basso A. [ed], *Dizionario enciclopedico della musica e dei musicisti: Lessico*, Torino: UTET, Vol. II, pp. 163-164.
- Golomb U. (2008). "Rhetoric in the Performance of Baroque Music". *Goldberg Early Music Magazine* 51 (April 2008): 56-67. (consultato il 3 novembre 2013). <http://www.academia.edu/384056/Rhetoric_in_the_Performance_of_Baroque_Music>
- Harnoncourt N. (2006). *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*, Barcelona: Acantilado.
- Hudson R. & Ellis Little M. (2001). "Sarabande: 1. Early Development to c1640". In: Sadie, Stanley [ed]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition. New York-London: Macmillan Publishers Limited – Grove Dictionaries Inc., vol. 21, 260-273.
- Jacobson L. (1980). "Musical Figures in BWV 131", *Organ Year Book* XI, pp.60-83.
- Kirkendale U. (1980). "The source for Bach's *Musical offering*: The *Institutio Oratoria* of Quintilian", *Journal of the American Musicological Society*, Vol.XXXIII, No.1, pp.88-141.
- Kirkendale W. (1979). "Ciceronians versus Aristotelians on the Ricercar as Exordium, from Bembo to Bach", *Journal of the American Musicological Society* , Vol.XXXII, No.1, pp.1-44.
- Kubik Rh. & Legler M. Rhetoric (2009). "Gesture and Scenic Imagination in Bach's Music", *Understanding Bach* 4, pp. 55-76.
- Lausberg H. (1969). *Elementi di retorica*, Bologna: Il Mulino.
- Little M. & Jenne N. (1991-2001). *Dance and the Music of J.S.Bach*. Bloomington: Indiana University Press.

Little M. & Jenne N. (2001). *Dance and the Music of J. S. Bach*, Expanded Edition, Bloomington: Indiana University Press.

Lopez Cano R. (1998). "Ars musicandi: la posibilidad de una retorica musical desde una perspectiva intersemiótica". Beristáin H. e Ramírez G. [eds.] *El cuerpo, el sonido y la imagen*. (Col. Bitácora de Retórica 22), México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, pp. 69-89.

Lopez Cano R. (2012). *Musica y retórica en el barroco*, Barcelona: Amalgama.

Louwenaar-Lueck K. (1992). "The sequence of sarabande and air in Bach's keyboard partitas" *Bach*. Riemenschneider Bach Institute, Vol. 23, No. 1, pp. 38-50.

Mattheson J. (1981 [1739]). *Der vollkommene Capellmeister*. Tradotto da Harris E., Ann Arbor. MI: Umi Research Press.

Mortara Garavelli B. (1988). *Manuale di retorica*, Milano: Bompiani.

Perlini S. (2003). *Elementi di retorica musicale. Il testo e la sua veste musicale nella polifonia del '500-'600*, Milano: Ricordi Leggera.

Querol Gavaldá (1948). *La música en las obras de Cervantes*, Barcellona: Comtalia, Vol. XIX, pp. 128-131.

Quintiliano (90-96 d.C. [2001]). *Istituzione oratoria*. a cura di Beta S., Milano: Mondadori.

Ranum P. M. (1986). "Audible Rhetoric and Mute Rethoric: the 17th-century French Sarabande" *Early Music*, vol. XIV, n° 1.

Ranum P. M. (1993). "L'hémiole chantée. Quelques réflexions sur les réflexions de Herbert Schneider". *Revue de Musicologie*. Société Française de Musicologie, T. 79, No. 2, pp. 227-262.

Rémond de Saint-Mard T. (1741). *Réflexions sur l'Opéra*. La Haye: Jean Neaulme.

Schott H. (1982). *Suonare il clavicembalo. Tecnica fondamentale e ornamentazione*. Padova: Muzzio.

Schulenberg D. (1992). "Musical Expression and Musical Rhetoric in the Keyboard Works of J. S. Bach". In Seymour L. Benstock [ed.], *Johann Sebastian Bach: A Tercentenary Celebration*, Westport, Connecticut and London: Greenwood Press, pp. 95-109.

Sorianello P. (2006). *Prosodia. Modelli e ricerca empirica*. Roma: Carocci.

Talbot J. MS notes (c. 1690) in Oxford, Christ Church Library, Music MS. 1187. (Valuable on instruments. See GSJ, Nos. 1, 3, 5, 14, 15).